DELLE ORIGINI

DEL

DRAMMA MODERNO

PER

A. GRAF

Estratto dalla **Rivista Europea**

FIRENZE
Tipografia Editrice dell' Associazione
Via Valfonda, 79
1876.

I.

Il Dramma Liturgico.

Fra tutti i generi di poesia, essendo il drammatico quello che, a raggiungere la perfezione, richiede maggior maturità di pensiero e di arte, e come un concorrere in una di tutte le facoltà poetiche, egli è mestieri che un lungo periodo di lenta preparazione e di prove anteceda il tempo del suo più vivo e più lieto fiorire. Ond'è che se il dramma non perviene in questa condizione, se non in certe età favorite della vita dei popoli, quando per un corso non interrotto di fortunati e gloriosi eventi, le potenze degli umani ingegni tanto acquistano di vigore novello quanto tuttodì ricevono di eccitamenti nuovi, pur tuttavia i primi germi e le prime figure di esso si possono rinvenire anche ne' tempi di maggior barbarie, fra le genti men dirozzate e i costumi più inculti. Egli è così che, per riferimento de' viaggiatori, i quali hanno esplorato le più rimote parti del globo, i primi rudimenti del dramma si trovano, a canto a quelli dell'epica e della lirica, appo gli stessi popoli selvaggi, tra cui spontaneamente li fa nascere quel bisogno medesimo d'imitazione che spinge i fanciulli a rifar ne' lor giuochi le scene della vita giornaliera: e però si vede che tutti e tre i generi capitali della poesia nascono, o posson nascere a un tempo, ma ch' essi non hanno eguali i periodi dello svolgimento, e che

il dramma non perviene a perfezione se non dopo che vi son già pervenuti il poema epico e il lirico canto.

Il dramma appo le varie nazioni moderne ebbe in certo qual modo a nascer di nuovo, dopochè, nella notte della sopravvenuta barbarie, si fu perduta, non che l' intelligenza e il sentimento, ma la memoria ancora degli antichi modelli. Esso cominciò faticosamente a rifarsi da' suoi principii, e perchè gli fosse dato di levarsi a quel grado di eccellenza a cui lo troviamo pervenuto, in Inghilterra, a' tempi di Elisabetta, in Francia, sotto il regno di Luigi XIV, in Ispagna, dopo che Carlo V ebbe condotto quel paese al più alto grado del potere e della gloria, fu mestieri che per parecchi secoli esso si venisse sperimentando ed elaborando, abbandonato da prima interamente alle naturali tendenze della coscienza popolare, e quindi poscia, nel suo lungo cammino, ad ora ad ora favorito o contrariato dalle classiche reminiscenze.

Gli è cosa naturale che nella moderna Europa il dramma abbia quegli stessi principii ch'ess'ebbe già in Grecia ed in Roma, ch'ei vi nasca per immediato influsso dello spirito religioso, e primamente intorno agli altari, nei riti e nelle feste che rammemorano e celebrano i fatti della religione. E per certo il contrasto così altamente drammatico ch'è tra il mondo delle realtà e il mondo delle aspirazioni, tra il mondo umano pien di travaglio e di dolore, e il mondo divino, a cui dà accesso la morte, e dove la fantasia degli uomini ha posto in ogni tempo la spiegazione e il compenso de' mali di quaggiù, è di tal natura che nessun altro ve n' ha il quale possa meglio suscitar negli spiriti il drammatico sentimento e la drammatica facoltà. Però i drammi più antichi che si posseggano nelle moderne letterature non solo son drammi sacri, dove appaiono in rappresentazione scenica i fatti dell' Antico o del Nuovo Testamento, e le storie de' Santi, ma son drammi liturgici, tali cioè ch'entrano a far parte degli offici divini, e si mescolano ai riti della Chiesa.

Si suol dire generalmente che lo scopo precipuo a cui la Chiesa intese nel favorire la creazione e la diffusione del dramma sacro si fu quello di distogliere le popolazioni dagli inonesti divertimenti di cui il paganesimo aveva lasciato larghissima eredità, e tra'quali i giuochi scenici non erano certamente i men ricercati. Ciò è vero senz'alcun dubbio, e la Chiesa dovette assai per tempo intendere

quanto accrescimento di autorità e di potenza le sarebbe venuto da questo raccogliere entro al suo seno e sottoporre alla propria giurisdizione quelle cose ancora a cui per proprio istituto ella non sarebbe stata obbligata ad avere altrimenti considerazione che per vietarne o frenarne la mala licenza; ma io credo tuttavia ch'ella non sia stata guidata da questo scopo soltanto, e che nel promuovere le sacre rappresentazioni ella abbia fatto, assai più che non possa a prima giunta parere, cosa conforme all' indole sua ed al suo spirito. Di questo cercherò di dare dimostrazione più sotto; ma intanto, perchè si possa intendere a giusto qual sia stata l'opera sua, e quanta parte abbiano avuto in questa le considerazioni di politica e di morale, e quanta la naturale tendenza a cui accenno, non sarà fuor di proposito di gettare un rapido sguardo sulle condizioni del teatro latino, a cominciare dal primo tempo del suo scadere insino a quello della pressochè totale sua distruzione, e di rilevare quali elementi di esso posson esser passati dal vecchio nel novello mondo. Questa indagine, fatto di volo, è parte essenziale dell'argomento che c' intrattiene.

I Romani non ebber mai pel dramma più nobile nè l'attitudine nè la inclinazione de' Greci. I primi giuochi scenici celebrati in Roma furonvi introdotti, secondo che la tradizione ricorda, dall'Etruria, l'anno 364 della città, in occasione che un terribil contagio v' infieriva, e per placare con la esibizione loro lo sdegno de' numi. Di che natura fossero queste primissime rappresentazioni non si può dir con certezza, ma gli è probabile che i mimi, i quali, antichissimi in Roma, vi tennero poi, per lungo spazio di tempo, occupata la scena, quando della tragedia e della commedia di più elevata indole non s'aveva nemmen più memoria, trovassero ivi i primi loro modelli; e lo stesso si ha forse a dire delle famose atellane. Qual fosse l'indole di queste piuttosto farse che commedie, e quale il comico di cui vi si faceva uso, noi possiamo ancora argomentare dagli scarsi frammenti rimastici, i quali son pieni il più delle volte di tali lordure, che non si può non riconoscere in esse uno de' principali elementi della loro composizione. Le favole tabernarie e planipedie appartenevano alla stessa famiglia, e porgevano gradito spettacolo non solo alle genti più grossolane del volgo, ma anche alle classi più colte della cittadinanza romana. A dare un' idea della licenza di cui si usava in queste

rappresentazioni, basterà ricordare che sin da' tempi della repubblica, e quando la corruzione dei costumi non era per anche a gran pezza venuta al punto a cui la dovevan poi condurre gl' imperatori, uno degli spassi maggiori che s'avesse il popolo romano ne' teatri era quello di fare svestire ad un suo cenno le mime e di obbligarle ad offrirsi ignude in sulla scena: e si ricorda che una volta, essendo presente ad una sì fatta rappresentazione Catone il Censore, e il popolo non osando, per reverenza verso di lui, dare alle mime l'usato comando, egli, non volendo recare impedimento a un inveterato costume, si levò dal teatro, e fu per tal procedere fragorosamente applaudito.

L'influenza greca, come penetrò tutte le arti e tutti i costumi de' romani, così penetrò anche il teatro; ma in questa parte l'effetto suo fu men forte e men duraturo che non in qualsivoglia altra. La tragedia di Sofocle e di Euripide trovò, più che un imitatore, un corruttore in Seneca, e i Romani, i quali non ebber mai il gusto tragico, non se lo sarebbero certo potuto formare sui dieci mostruosi drammi che van sotto il nome di lui. La commedia fu più fortunata, ma essa non giunse mai a distogliere il popolo dai divertimenti di bassa lega, giacchè, come si rileva dal secondo prologo dell'*Hecyra*, bastava che un ballerino da corda si presentasse a far suoi giuochi, perchè l'uditorio non desse più retta ai commedianti, e l'annunzio di un ludo di gladiatori faceva di netto disertare il teatro.

Venuto l'impero, questa condizion di cose ebbe sempre più a peggiorare, e non andò molto che la tragedia e la commedia furono interamente sbandite dal teatro, di cui restarono soli possessori i mimi ed i pantomimi; di tal che se alcuno scrittore tuttavia rimaneva il quale desse opera a scrivere drammi, egli non aveva poi altro modo di far conoscere il suo lavoro se non quello di leggerlo egli stesso in una sala presa a nolo e dinanzi a un pubblico d'invitati e di amici, i quali è da credere che non vi dovessero andare di assai buona voglia. Cresceva intanto l' amore degli spettacoli romorosi e violenti, e di quelli sopratutto che potessero dar pascolo a' feroci istinti del popolo. Le corse di cavalli e di carri, i combattimenti di gladiatori e di belve, le naumachie eran soli atti oramai a destare alcuna commozione negli animi induriti dallo spettacolo stesso delle cotidiane vicende, e se le rappresentazioni

drammatiche volevano aver spettatori, era loro mestieri di venir trovando nuove arti e nuovi allettamenti, e di suscitare la curiosità e l'interesse con recare in mezzo spettacoli d'incredibile disonestà o d'incredibile barbarie. A vista del pubblico plaudente si consumavano sulla scena gli adulterii, si riproduceva la storia di Pasifae con tutte le particolarità del fatto. Dovendosi rappresentare la morte di Ercole sulla pira, si prendeva un condannato e lo si abbruciava davvero. La derisione, non sapendo su che più riversarsi, si riversava sugli dei, a'quali venivansi intanto erigendo altari e consacrando templi, e nel secondo e terzo secolo troviamo titoli di rappresentazioni come i seguenti: *Testamentum Jovis mortui, Tres Hercules famelici, Flagellata Diana.*

S'intende facilmente quale orrore dovessero inspirare nei cristiani, tutti pieni del fervore della nuova fede, rappresentazioni sì fatte, e come la Chiesa, sin dal primo suo nascere, intendendo il pericolo che ne veniva al suo gregge, se potè alcuna volta veder volentieri che vi si mettessero in beffa le antiche divinità, dovesse nel rimanente de' casi cercare di combatterle con tutte le armi e con tutti i mezzi ch'erano in poter suo. E di fatti ella non si ristette per più e più secoli dal combattere questa guerra, e se non sempre le riuscì di riportar vittoria centro i corrotti costumi ad afforzare i quali l'opera della politica s'era spesso aggiunta all'opera naturale del tempo, pur tuttavia ne venne in varii modi, e or più e or meno, secondo che le condizioni delle cose gliene davan larghezza, a scemarne e a correggerne i perniciosi effetti. Sopraffatta e soppiantata dal cristianesimo l'antica religione, non se ne smarrì però così di subito la memoria ne' paesi e nelle coscienze dov'ella, per tanto spazio di tempo, aveva regnato; e molte sue costumanze, e infinite forme di cerimonie e di riti, si trasfusero pressochè irresistibilmente negli istituti della religione novella, alterandone in varie maniere il carattere, e mantenendovisi ferme spesso contro gli sforzi replicati degli stessi concilii, con una pertinacia di cui noi possiamo, insino a questi giorni, scorgere i segni. In sul finire del secolo V, Gelasio I papa si doleva che la famosa festa dei Lupercali si continuasse ancora a celebrare secondo il rito pagano. Il concilio assembrato a Costantinopoli nell'anno 692, ingiunge ai cristiani, di non invocare il nome di Bacco durante la pigiatura dell'uve nemmeno per esecrazione, lo che mo-

stra chiaramente che dei baccanali rimanevano, se non altro alcune ricordanze. Parecchi secoli più tardi la festa de' Re Magi si celebra con un convito dove i commensali fan uso di letti, dove è dichiarato re della mensa colui cui tocca in sorte una fava. Questa cerimonia in alcuni luoghi entrò ne' conventi e nelle chiese e vi divenne parte della liturgia. Si rizzavan le mense nella navata maggiore, e intorno a quelle, seduti alla mescolata, uomini e donne, chierici e laici, passavano le notte bevendo, cantando, gavazzando; e si può ben credere che fra tali brigate l' allegrezza spesso trascendesse in licenza. In non so più qual convento di frati la vigilia di Epifania si cuocevano certe focacce, dentro a una delle quali nello impastare si poneva una fava, e il frate cui quella focaccia toccava era fatto re della mensa, e sedeva alla messa maggiore in cattedra parata; dove si vedono stranamente mescolarsi con le cose più sacre le reminiscenze dei banchetti romani. L'usanza dello immascherarsi e del tramutarsi in varie figure di animali era di antichissima origine e strettamente si connetteva ad alcuni fra i riti più singolari del paganesimo; e poichè essa dava agio ed incitamento alla licenza, la Chiesa si argomentò più volte di spiantarla, ma con sì poco frutto che durante tutto il medio evo si veggono, in certe ricorrenze di feste, brigate di uomini mascherati, cui si dava nome di *barbatoriae*, penetrar nelle Chiese, e persino ne' conventi di donne, ed operarvi ogni specie di disonestà. Del resto san tutti che il carnevale nostro non è altro che un avanzo degli antichi saturnali, il quale fu tollerato dalla Chiesa dopo che le prescrizioni de' sinodi e de' concilii ripetute indarno si furono logorate contro la tenacità del costume. D'altra banda il fatto notevole della coincidenza di alcune fra le principali feste cristiane con alcune del paganesimo, fu cagione che sin dal principio si stabilisse una certa connessione fra quelle e le varie dimostrazioni di gioia con cui queste si celebravano, e che molte volte, mutato semplicemente il nome o l'appropriazione, rimanesse intera la sostanza delle cose.

Ma gli spettacoli scenici eran pur sempre quelli di cui si dava più pensiero la Chiesa, tra perchè essi erano una scuola più perfetta e più varia di corruzione, e tra perchè la frequenza loro e il modo ordinato con cui si producevano ne rendevan più continua e più sicura l'azione, e questa non si sarebbe potuta con

frutto combattere se non le si fossero rivolti contro i più validi mezzi e una costante diligenza. I padri e i dottori della Chiesa non rifiniscono dall'infamare gli spettacoli della scena, e si può bene immaginare qual dovess'essere il loro linguaggio se le turpitudini d'ogni maniera che vi si commettevano indusse alcuno fra gli stessi gentili, in cui qualche senso di virtù rimaneva ancor vivo, a censurarli aspramente. Tertulliano chiama il teatro il proprio sacrario di Venere; Sant'Agostino una turpissima spelonca del diavolo; San Basilio una comune e pubblica officina di lascivia; San Gregorio Nazianzeno una scuola di lordura; nè gli si mostrano più benigni San Cipriano, Sant'Ambrogio, San Cirillo, Sant' Isidoro. Il terzo concilio di Cartagine, riunito l'anno 399, mette mano ai grandi rimedii, e senz'altro fulmina la scomunica contro chiunque in dì festivo diserti la chiesa per correre agli spettacoli; senonchè restringendo la minaccia a' soli dì festivi, esso dà a divedere chiaramente che un più ampio divieto non avrebbe avuto forza contro il costume. Il concilio africano del 417 si risolve di fare istanza all'imperatore perchè proibisca gli spettacoli teatrali nelle domeniche e nelle altre feste. Ma le rappresentazioni continuaronsi a fare su per giù allo stesso modo, la indecenza continuò ad esserne l'anima; e chi avesse vaghezza di conoscerne un po' più da vicino l'indole, legga in Procopio la descrizione di quelle che la commediante Teodora, moglie poi di Giustiniano, fece fare sui teatri di Costantinopoli.

Si crede da' più che le invasioni de' barbari abbian fatto cessare del tutto, nell'occidente d'Europa, le rappresentazioni sceniche, le quali di già, negli ultimi tempi dell'impero s'eran venute facendo sempre più rare. Noi sappiamo tuttavia, per testimonianza di Salviano, che nel V secolo i mimi erano ancora in voga, sebbene i pantomimi avessero dovuto usurpare loro in gran parte il luogo. Sopravvenuti i barbari, cessarono, come si può ben credere, le rappresentazioni ufficiali, ma l' infinito popolo dei mimi e degli istrioni non fu distrutto però, e poichè gl'invasori non si dieder mai briga di mutare le costumanze de' paesi che assoggettavano al loro dominio, egli è da ritenere che le rappresentazioni sceniche si continuassero a fare, se non più nei teatri, come in passato, almeno per le piazze e pei trivii sopra scene improvvisate, a quel modo stesso che oggi si costuma nelle fiere da' commedianti

girovaghi. Ed anzi è probabile che da indi in poi sì fatte rappresentazioni, le quali non richiedevano pressochè nessuna spesa e nessuno apparecchio, si andassero moltiplicando, e che, sendo gli spettatori il più delle volte uomini dell'infimo volgo, esse diventassero man mano sempre più grossolane e triviali. Del resto, a far fede di ciò, le testimonianze non mancano. Nel secolo VI Teodorico fa riparare il teatro di Pompeo, e Cassiodoro in una sua lettera parla della perfezione a cui erano stati condotti a quei tempi i mimi ed i pantomimi. Nel 620 Sisebuto depone Eusebio, vescovo di Barcellona, per aver permesso alcune rappresentazioni scandalose. Alcuino, nel 791, parla in una lettera ad Adalardo, *di spettacoli e di diaboliche finzioni;* e qui non si può intender d'altro che di finzioni sceniche. Nella vita di Sant'Ouen, santo che fiorì nel VII secolo, sebbene la storia non siane stata scritta prima dell'anno 956, si fa cenno delle oscenità recitate o cantate dai mimi e dagli istrioni in certi convivii, secondo un costume prediletto dei romani. Intorno allo stesso tempo pare fosse di uso generale in Europa di rallegrare con rappresentazioni le nozze e le feste solenni. Tali rappresentazioni non dovevano essere gran fatto più decenti di quelle contro a cui s'erano già scatenati gli apologisti. I nomi di *scurrae, histriones, balatrones, thymelici* sono infamati; coloro cui essi distinguono, scomunicati: ciò non può far tuttavia che la gente non accorra ai loro spettacoli assai volentieri, e che gli stessi chierici non v' intervengano. Di tutto ciò abbondano le testimonianze nelle vecchie cronache, nelle lettere episcopali, nelle risoluzioni dei concilii, nelle leggi. Un capitolare di Carlomagno contiene alcune disposizioni contro gl'istrioni: il cronista Tegano nella vita che scrisse di Luigi I, ricorda che questo principe non fu mai veduto ridere ai lazzi ed ai giuochi dei buffoni e dei mimi, i quali eran sempre in gran numero raccolti intorno alle mense: il vescovo Agobardo, nell'863, si lagna che gl'istrioni, i mimi, vanissima e turpissima razza di gente, menino vita grassa e gioconda, mentre i poverelli della Chiesa periscon di fame: il concilio turonense, dell'anno 813, fa menzione d'istrioni e di giuochi osceni: il concilio d'Aquisgrana, dell'816, proibisce ai chierici d' intervenire agli spettacoli. Queste ammonizioni e questi divieti si succedono senza interruzione. Nell'anno 1286 troviamo ancora che il concilio di Ravenna proibisce ai chierici di ricevere

presso di loro giocolieri ed istrioni; ma la stessa frequenza con cui la Chiesa volge l'armi contro il pernicioso costume, ci è testimonio del poco frutto ch'ella faceva.

Così, nella storia del teatro non v'è, a parlar propriamente, interruzione. Il teatro latino si altera da prima per interne cagioni, decade, si tramuta, e quando i barbari sopraggiungono, segue, su per giù, l'indirizzo che aveva già preso. Esso entra nel medio evo a un di presso con quegli stessi caratteri che il distinguono ne' tempi ultimi dello impero. Come gli antichi *joculatores* hanno lor discendenti nei *jongleurs*, così gl'istrioni e i mimi hanno i loro in varie specie di commedianti da piazza e da taverna, a cui gli autori che scrivon latino serbano il più delle volte i nomi latini. I *singari*, gli *sprangari*, i *gauklari*, esercitano, sotto nomi novelli, le vecchie arti dei *barbatores*, dei *balatrones*, dei funamboli, dei citaredi, ed altri sì fatti. Ma una prova direttissima della continuità del teatro comico, almeno in Italia, l'abbiamo anche nelle maschere della nostra commedia popolare, le quali si dee ritenere che discendano in linea retta dalle maschere dei mimi e dell'atellane. Di fatti tale è la somiglianza che si ritrova fra l'Arlecchino nostro e il *Centunculus* antico, e fra Pulcinella e il *Maccus*, che non si può non credere che tra gli uni e gli altri non vi sia vincolo di parentela. Per giunta i titoli di alcuni mimi son tali che accennano ad una grande somiglianza tra le farse antiche e le popolari nostre. Basterà ricordare il *Maccus virgo*, il *Maccus exul*, il *Maccus caupo*, e le farse dove Pulcinella appare con varia qualità, ora fingendosi donna, ora soldato, ecc. ecc.

Eccoci ormai giunti a dover discorrere della origine del dramma religioso, e del modo com'esso prese a formarsi di fronte alla rappresentazione profana, e a combatterla nel proprio suo campo. Abbiamo veduto che i chierici avevan comune coi laici la passione degli spettacoli, e che più volte i concilii tentarono con lor prescrizioni di ritrarli da una maniera di spassi che così poco si convenivano al loro carattere e al loro ufficio. Presi per tal modo in mezzo fra il gusto contratto di lunga mano e il timore delle pene spirituali che loro si minacciavano, essi immaginarono di mettere in forma drammatica i fatti della Scrittura e le Vite dei Santi, e di tramutar così d'un tratto in ispettacoli edificanti e devoti le rappresentazioni disoneste e grossolane della scena popo-

lare. Questi primi drammi sacri, i quali, notisi bene, non sono ancora i drammi liturgici propriamente detti, dovettero aver origine nei conventi. Così noi troviam fatta menzione di un *dramma claustrale*, composto l'anno 815 dall'abate Angilberto, a cui attribuisconsi alcune altre rappresentazioni sacre. Nella Vita di Sant'Ouen citata innanzi, Fridegod (anno 950) parla di certi, non ben ricordo se frati o chierici, i quali, contrariamente alla generale usanza, si dilettavano, non degli sconci spettacoli dei mimi e degli istrioni, ma di rappresentar scene dei libri sacri: *evangelica, vel apostolica, sive prophetica personabant oracula.* Allo stesso secolo X appartengono i sei drammi latini della famosa monaca Hrosvitha, i quali mettono in azione vite e miracoli di santi, e furono scritti per diletto e per edificazione delle suore di Gandersheim. Non parlo di alcuni altri drammi spirituali di quel tempo di cui si hanno o manoscritti o notizie; ma farò avvertire soltanto come, sin da' primi secoli del cristianesimo si cominciassero a comporre dei drammi sopra soggetti tratti dalla Sacra Scrittura. Ad Apollinare, vescovo di Laodicea, vissuto insino all'anno 382, si attribuiscono alcuni drammi sacri, di cui dà notizia Sozomene nelle sue *Historiae ecclesiasticae.* Lo stesso storico ricorda un Basilio e un Gregorio, appartenenti ancor essi al IV secolo, i quali facevan de' drammi devoti imitando Euripide nella forma; e di Gregorio (il quale si vuole da taluni fosse lo stesso Gregorio di Nazianzo) sussiste tuttavia un dramma sulla Passione di Cristo, tutto formato di versi di Euripide.

D'altra banda uomini di gran cuore e di gran senno, come Gregorio Magno, veggendo che col prender le cose di fronte si facea poco frutto, cominciarono a cercar di raggiungere per altre vie lo scopo che s'eran prefisso, o con voltare in meglio alcune cose, o con sottoporre, quando alla vigilanza e quando al patronato della Chiesa, quelle che la Chiesa stessa non aveva avuto forza di togliere. Si cominciò a intendere che la rappresentazione dei fatti dell'Antico e del Nuovo Testamento, e delle vite dei Santi, mentre, da una parte, avrebbe tolto spettatori alla scena profana, e avrebbe, dall'altra, fortemente aiutato a tener deste e vive negli animi le rimembranze e le immagini delle cose della religione, poteva tornare di non poco soccorso alla Chiesa nell'adempimento del compito suo. Crebbe però a poco a poco il favore che a cotal genere

di spettacoli si diede dai Conventi, dai Capitoli, dai vescovi, e crebbe a tal misura che in Inghilterra, nella seconda metà del secolo decimoterzo, si concedevano mille anni d'indulgenza a tutti coloro i quali avessero assistito alla rappresentazione del gran mistero ciclico di Chester, dove si esponeva tutta la storia del mondo, dalla caduta degli angeli, insino al dì del giudizio. I chierici erano non solo promovitori zelanti di queste rappresentazioni, ma, da principio, ne furono anche, pressochè soli, gli attori, e tanto amore posero a questo ufficio, che quando in sul principiare del XIII secolo, Innocenzo III si pensò d'interdirlo, come quello che gli pareva sconveniente troppo al loro carattere, il suo divieto ebbe poco effetto in Italia e punto fuori.

Ma l'origine del dramma sacro non si deriva solamente dalle cause che si sono accennate, nè fu la sua istituzione, come troppo leggermente da taluni si dice, un accorgimento di politica religiosa, un espediente a bello studio immaginato, per sostituire uno spettacolo devoto ad uno spettacolo profano. Esso ha anche un'altra origine più recondita e più spontanea, e a chi ben ne consideri l'indole primitiva si manifesta quale un naturale efflusso di quella religione stessa sotto il cui patrocinio si venne formando, e quale un naturale complemento delle cerimonie e dei riti di lei. La storia dell'uman genere, secondo che la religione cristiana ce la vien presentando, contiene in sè i principii e gli svolgimenti di uno smisurato e mirabile dramma, dentro del quale altri svariatissimi drammi si van formando e movendo. In principio uno stato di felice innocenza, un paradiso creato dalle proprie mani di Dio a soggiorno delle sue creature, un'alleanza e un vincolo d'amor vicendevole tra quello e queste. Poi il primo errore e la caduta; la vita felice mutata in aspra e perpetua guerra contro la ribellata natura, la morte fatta termine inevitabile a' primi creati e a tutti i nascituri, lordata del primo sangue la terra. Una lontana promessa è solo conforto alla grande sciagura e ricongiunge alle prime origini tutto l'ordine vegnente de' tempi. Crescono la miseria e l'iniquità; l'ira di Dio si riversa sulla terra e per poco non è spenta tutta l'umana famiglia: sopravvivono alcuni pochi giusti a ricominciare una età novella e un ordine nuovo di cose. Ecco la protasi, la qual si volge con un movimento non interrotto e terribile di caduta. L'epitasi le consegue in degno e conveniente modo.

A risollevare l'umanità dall' abisso in cui è caduta, è mestieri che Dio scenda in terra; perch'egli possa rifarla partecipe della sua gloria, e' gli bisogna prima far partecipe sè stesso de' dolori e delle vergogne di lei. S'adempion le parole de' profeti, s'adempie il lungo desiderio de' secoli. Ecco il Salvatore, ecco la Redenzione, ecco la suprema lotta di Satana contro Dio sul Calvario. Satana è vinto, sono spezzate le porte dell' inferno, l'uomo dio trionfa della morte e fonda il regno suo sulla terra. Gli apostoli, i martiri, i santi continuano l'opera di lui, e sotto l'impero della nuova legge, ritemprata nella nuova alleanza, l'umanità si muove in lungo giro di vicende e di secoli verso la formidabil catastrofe del giudizio finale. Tale è il gran dramma della religione di Jeova e di Cristo. L'azione se ne svolge ordinata e continua per tutta la distesa dei tempi, le varie sue parti sono da un'intima forza connesse fra loro, tutti i principii delle cose e tutte le potenze vi prendon luogo e vi operano. La sua scena è nella terra e nel cielo; esso si protende dal finito nell' infinito, s'avvalla sino ai dannati, culmina sino a Dio.

Quando la umana coscienza è dentro occupata da un ordine vasto e potente di pensieri e di affetti, si appalesa in lei una inclinazion naturale a diffondere il proprio contenuto sulle cose esteriori, a tradurre le proprie figurazioni nella materia, a crear nell'arte i simulacri sensibili delle sue immagini ideali. Da questo estrinsecarsi e riversarsi di una coscienza piena sulle tele, sui marmi, nel canto, nel verso, nasce la vera e grande arte, vera e grande anche quando i processi del lavoro tecnico non abbian tocco a gran pezza il sommo grado di perfezione. Il pensiero cristiano produsse un'arte così fatta, tanto che non cessò dal riempier di sè e dal fomentar le coscienze, e sotto il suo valido impulso si videro i templi gotici levarsi al cielo in trionfi maravigliosi di pietra, popolarsi di santi le nicchie con ogni artificio scolpite, rilevarsi sui fregi e sulle gran porte di bronzo le memorabili scene dei libri sacri, istoriarsi i vetri de' finestroni e filtrarsi la luce traverso le dipinte figure de' martiri, splendere di cieli aperti e di glorie le cupole e i palchi, alluminarsi vagamente le pergamene, simboleggiarsi i fatti massimi della fede negli svariati e teatrali riti. A un tempo stesso la preghiera, il lamento e la laude si figuravano in ritmi di verso o di musica e saliano alle sfere per

mescersi quivi agl'inni degli angeli e formare un solo canto con essi.

Come non sarebb'egli sorto naturalmente il pensiero di aggiungere a tanti e sì svariati modi di rappresentar le cose che dentro movevano l'animo, anche quello che può ottenersi dalla stessa persona umana, la quale, sendo viva e mobile, riesce a rappresentare successivamente tutte le parti di un fatto, di cui la statua od il quadro non può affigurare che una sola movenza? E come il sacerdote officiante che aveva a leggere a un numeroso uditorio, poniamo, la drammatica storia della passione di Cristo, non avrebb'egli sentito il bisogno di conformar l'atto e la voce alla qualità delle cose che veniva dicendo, e di porre per tal modo nell'azion sua i primi movimenti del dramma? E lo effetto che ne doveva derivare negli uditori porgeva incitamento a cercar nuovi aiuti, e davan agio ad usarli la stessa disposizione interiore delle varie parti della Chiesa, un cerimoniale più lungo e più vario, un clero più numeroso. Oltre a ciò era antichissimo fra' cristiani l'uso di certe rammemorazioni rappresentative, e le agapi fraterne dei primi secoli, non eran altro che una riproduzione dell'ultima cena, le quali si facevano per conformarsi alle parole pronunciate dal Salvatore, e dove i convitati figuravano in luogo di Cristo e dei suoi apostoli. Altri elementi del dramma si trovavano nella stessa liturgia la quale, in alcune parti, era molto diversa da quella in uso oggidì. Le antifone, i responsorii, i tropi, porgevano il dialogo, i vangeli porgevano la materia drammatica. Egli è probabile che *rappresentazioni mute, ed immobili,* simili a quelle che si addimandano ora *quadri plastici,* abbiano preceduto il dramma con dialogo e con azione. Le pitture delle finestre e delle pareti ne presentavano i modelli, e come ora si suole tuttavia rappresentare in molte Chiese, con l'aiuto di fantocci, la scena del presepio e dell'adorazione dei pastori, così allora si fece con l'aiuto di persone vive acconciamente vestite.

Così nasce propriamente il *Mistero,* il quale si diversifica dal *Miracolo* non solamente per ragion del subbietto ch'esso trae dalle Sacre Scritture, mentre il miracolo lo trae dalle Vite e dalle leggende dei Santi, ma ancora per ciò che la sua origine è tutta liturgica. Il mistero e il miracolo appartengono tutt'a due ad una stessa specie di rappresentazione ch'è la rappresentazione

sacra, ma, mentre il secondo non è altro (almeno nella generalità de' casi) che un dramma divoto, il primo è un dramma liturgico, il quale entra a far parte dei riti e delle cerimonie del culto. La stessa parola *mistero* lo dimostra, perch' essa si usava appunto a significare cerimonia del culto, e talvolta anche ad esprimere quasi il medesimo che sacramento. Tanto poi era il mistero connesso alla liturgia, e tanto prevaleva questo suo carattere su quello ch'egli aveva di spettacolo, che l'anno 1316 il sinodo della diocesi di Vormazia, per togliere agio a certi disordini, ingiunse che il mistero della Risurrezione si rappresentasse in Chiesa prima di lasciarvi entrare la gente.

Come avvenne egli che insieme con rappresentazioni siffatte, ed anzi molto tempo prima di loro, altre di carattere in tutto opposto se ne introducessero nei conventi e nelle chiese, con grave scandalo degli uomini di pietà e di senno? E' bisogna, credo, spiegare una tale contraddizione riferendola a quella stessa ingenuità per cui gli artisti del medio evo, senza mala intenzione, e senza pensarvi su più che tanto, mescolavano nei bassorilievi delle cornici e dei fregi, le figure più sconce alle figure degli angeli e dei santi. Nel 944 il patriarca Teofilatto introdusse nella Chiesa di Bisanzio rappresentazioni burlesche con accompagnamento di danze diaboliche e di canti osceni. Due secoli dopo Balsamon, patriarca di Antrichia, si duole che durino tuttavia tali sconcezze. In Francia Carlo Magno aveva già dovuto occuparsi di fatti consimili, e proibire le danze e i giuochi burleschi nelle chiese. Le proibizioni succedettero alle proibizioni in tutti i paesi di Europa, ma, come suole avvenir sempre quand'esse hanno a combattere contro inveterati costumi, con poco frutto. Alfonso X di Castiglia, detto il Savio, procacciò ancor egli in Ispagna di porre un termine alla mala usanza, e poichè il suo divieto contiene parecchi accenni molto importanti per la storia del teatro, non credo fuor di proposito di recare in parte, traducendole dal libro delle *Siete Partidas*, le sue parole: « I chierici, dice egli, non debbono fare rappresentazioni burlesche (*juegos de escarnio*) affinchè la gente li vada a vedere. E meno poi debbono fare tali cose in Chiesa, chè anzi, se altri ve le volessero fare, eglino ne li cacceranno vergognosamente, poichè la chiesa di Dio è fatta per uso di pregare e non per servire alle burle. — Ma sonovi rappresentazioni, le quali

non disdicono ai chierici, quale si è quella della nascita di nostro Signor Gesù Cristo, dove si mostra come l'angelo andò a trovare i pastori, e disse loro che Gesù era nato; e similmente l'altra dell'adorazione dei re magi, e quella della risurrezione che mostra com' egli fu crocifisso, e come risuscitò il terzo giorno. Tali cose che muovon gli uomini al ben operare e li trae a devozione, essi possono fare, anche perchè gli uomini si ricordino che quali ora nella rappresentazione, così appunto altra volta sono esse avvenute in realtà. » Ma l'uso continuò a mantenersi ancor vivo un pezzo, e il secondo concilio di Cologna, convocato l'anno 1549, avvertiva, fra l'altro, come vi fossero tuttavia attori di commedie, i quali « non paghi della scena e de' teatri, s'introducevano sino nei monasteri di donne, ove con gesti amatorii e profani si studiavan di muover le vergini a voluttà. » Alcuni altri usi, senza propriamente aver nulla di burlesco, erano tuttavia così stravaganti da non lasciar intendere come avessero potuto introdursi nel culto. Basterà ricordare, fra gli altri, quello che avevasi in Francia, sino credo a tutto il XIV secolo, di vestire un ragazzo da vescovo durante le solennità di Natale, e d' investirlo di certi uffizii semisacerdotali. In un mistero della Natività di Cristo, il cui manoscritto risale al XIII secolo, l' *episcopus puerorum* prende la parola contro i giudei, i quali negano la venuta del Messia e li accusa di furenti e di briachi. Tale usanza si ebbe anche in Ispagna, senonchè quivi l'*obispillo,* entrava in officio, non a Natale, ma alla festa di San Giovanni Evangelista. L'*obispillo,* dice il padre La Canal nella sua continuazione della *España sagrada,* « era un fanciullo di quelli che servono in coro, il quale si eleggeva a far da vescovo e ad imitare le funzioni episcopali. » Quest'uso era ancora in vigore l'anno 1360 nella chiesa cattedrale di Gerona in Catalogna.

Da ciò che abbiam detto innanzi delle origini del dramma liturgico si può intendere com'esso s'avesse a produrre più o meno fra tutti i popoli cristiani, e, per ragione del principio che lo ispirava, con poco divario di forma. La stessa Spagna, dove per lungo tempo non se n'era potuto rinvenire vestigio, non ne fu priva, come basterebbe già a dimostrare la famosa legge di Alfonso X, di cui ho trascritto alcuni passi più sopra. Veramente nessuna rappresentazione sacra de' primi tempi vi s'è conservata sino ai

dì nostri; ma un codice liturgico della seconda metà del secolo XIV, appartenente alla chiesa cattedrale di Gerona, fa menzione di alcuni misteri, i quali, secondo un uso digià molto antico, continuavansi ancora a rappresentare a quel tempo.

I drammi liturgici, od officii, o misteri che si voglian dire, traevano per lo più i loro argomenti dalla vita di Cristo, di cui il cerimoniale solito della Chiesa in varii modi già rammemorava o simboleggiava i fatti principali. Le feste solenni dell'anno, come il Natale e la Pasqua, porgevano naturalmente occasione a rappresentarli, e di fatti noi troviamo che i più importanti si rappresentavano in ricorrenza di quelle feste e soprattutto durante la settimana santa, le cui funzioni avevan sempre avuto, come hanno tuttavia, un carattere molto drammatico e teatrale. Quali argomenti sieno stati per tal modo primamente ridotti a forma di dramma non si può dir con certezza, ma, per ciò appunto che ho detto del carattere delle funzioni solite a farsi la settimana santa, inclino a credere che i primi sieno stati quelli forniti dalla storia della Passione. A Natale si rappresentavano i misteri dei Profeti di Cristo, della Natività, dell'Adorazione dei pastori, della Stella, dell'Adorazione dei Magi, della Fuga in Egitto, della Strage degli Innocenti, ecc.; a Pasqua i misteri che ritraevano i varii fatti della Passione, dall'entrata trionfale di Gesù Cristo in Gerusalemme, sino alla sua deposizion nel sepolcro e alla risurrezione. Ma i misteri pasquali, ubbidendo a un'attrazion reciproca naturale, finirono presto per unirsi in un mistero unico della Passione, dove tutti i fatti si vennero svolgendo in un'azione continua. Altri misteri, come per esempio la Conversion di San Paolo, e il Daniele, si rappresentavano in occasione di altre feste, e ciascun mistero rimaneva connesso alla festa con cui aveva relazione e delle cui cerimonie faceva parte, e non si soleva rappresentare fuor del suo tempo. Così, in un mistero tedesco troviam fatto questo avvertimento: *Incipit ludus utilis pro devotione simplicium, intimandus et peragendus die Corporis Christi vel infra Octavas.*

Da principio, e per lungo tempo, i misteri si rappresentarono in chiesa, come gli era naturale. Le navate, il coro, la confessione servivano a dare alla scena una certa ampiezza e varietà, e permettevano ai personaggi di moversi liberamente, e di fingere di venire da luoghi diversi. Spesso dinanzi all'altare si alzava un

palco dove gli attori potevano essere facilmente veduti da coloro che erano in chiesa, e se da prima esso fu in tutto semplice e senz'apparato, non si tardò poi a cercar modo di ornarlo e di produrvi qualche scenica illusione. In un *officium peregrinorum*, il cui manoscritto risale al XIV secolo, si fa cenno del tabernacolo in mezzo alla navata, preparato a somiglianza del castello di Emaus.

Gli attori, tanto che il mistero serbò lo schietto carattere liturgico, furon chierici. Essi facevano anche le parti di donna, come, per esempio, quelle delle tre Marie nei numerosi offici del Sepolcro, e cercavano, con acconciarsi in varie foggie, di somigliare ai personaggi che intendevano di rappresentare. Quelli che dovevan far da re Magi portavan gran manti in dosso, corone in capo, urne d'oro in mano. Colui che rappresentava Gesù Cristo vestiva l'abito tradizionale di lui. I cherichetti del coro facevano da angeli nel mistero della Risurrezione, da fanciulli ebrei nella Strage degli Innocenti. Avere le parti più nobili, quella di Gesù, oppure quella di Maria, si reputava un onore e una grazia. Gli stessi vescovi si facevano vanto, non solo di promuovere nelle chiese le sacre rappresentazioni, ma sì anche di prendervi parte come attori, secondo che da più di un esempio è mostrato. Ad essi poi spettava di provvedere a tutto quanto era necessario perchè si fatti spettacoli procedessero ordinatamente e con quel decoro che si conveniva al loro carattere e al luogo dove si rappresentavano. E però Alfonso X, nella legge citata più sopra, vuole che non si rappresentino nei luoghi piccoli e vili, ma solamente nelle città grandi, dove sieno arcivescovi o vescovi che se ne prendano cura. Gli è facile immaginare quale impegno si ponesse dagli attori nella rappresentazione di cose che tenevano tanto posto negli animi loro, e ch' erano tanta parte della loro vita. Di tale impegno, più di un esempio si ricorda, dove poco mancò che lo zelo non riuscisse esiziale a qualcheduno degli attori. Nel mistero della Passione, che si rappresentò a Metz nell'anno 1437, fece la parte di Gesù Cristo un curato di quella città, il quale, pel travaglio e per l'angoscia fu a un punto di morir sulla croce a cui era stato attaccato. Un altro prete vi fece la parte di Giuda e fu un miracolo che non rimanesse impiccato davvero.

Poichè il mistero faceva parte del culto, la lingua sua doveva

esser quella stessa del culto, cioè la latina; e solamente quando esso cominciò a separarsi dalla liturgia e a secolarizzarsi, al latino si sostituirono i diversi volgari di Europa. La chiesa, in massima, doveva mostrarsi contraria a questa sostituzione, la quale tendeva necessariamente a dar sempre più al dramma sacro il carattere laico, e però non la venne permettendo se non a poco a poco, e ora in un luogo ed ora in un altro secondo che voleva la necessità delle cose. Il mistero della Passione di Francoforte, probabilmente della fine del XV secolo, presenta una specie di compromesso fra la esigenza ecclesiastica e la nuova tendenza popolare: in esso il dialogo è in certo qual modo doppio, giacchè il testo latino vi è pressochè sempre, accompagnato dalla traduzione tedesca, e si sa che la rappresentazione era fatta paralellamente nelle due lingue. Parecchi misteri francesi offrono qua e là dei versi o delle frasi in volgare, i quali erano come tanti punti di richiamo e di fermata per la intelligenza e per l'attenzione. In un mistero della *Risurrezione di Lazzaro*, composto da Ilario discepolo di Abelardo, Marta si duole a Gesù della morte del fratello in versi alternati latini e francesi:

Si venisses primitus,
  Dol en ai,
Non esset hic gemitus;
Biaux frère, perdu vos ai.
Quod in vivum poteras,
  Dol en ai,
Hoc defuncto conferas;
Biaux frère, perdu vos ai.

In un mistero del profeta Daniele si trovano invece de' versi metà latini e metà francesi. Alcuni messi vanno a chiamare Daniele a nome del re:

Vir, propheta Dei, Daniel, *vien al roi,*
Veni desiderat *parler à toi*;
Pavet et turbatur, Daniel, *vien al roi,*

Vellet quod nos latet, *savoir par toi;*
Te ditabit donis, Daniel, *vien al roi,*
Si scripta poterit *savoir par toi.*

Questa mescolanza doveva poi farsi più intima, e dare origine a varie specie di lingue maccheroniche, di cui alcuno esempio è rimasto. Ma, come ho detto, la Chiesa non poteva non opporsi alla compiuta sostituzione dei volgari al latino. Di fatti, quando in Inghilterra si vollero rappresentare in inglese i misteri di Chester, per averne la permissione fu mestieri ricorrere al papa, il quale non l'accordò senza difficoltà. Tuttavia, sebbene la mescolanza dei volgari col latino, sia un carattere del tempo in cui il dramma sacro comincia a sciogliersi dal culto, e ad uscir dalla chiesa, non manca qualche esempio di dramma dell'età più antica e d'indole in tutto liturgica, dov' essa si trova digià. Così nel mistero provenzale delle vergini savie e delle vergini fatue, composto certamente non più tardi dell'undecimo secolo, Cristo parla latino, l'angelo e le vergini parlano ora latino ed ora provenzale, i mercanti provenzale soltanto. Giova poi notare che dei misteri latini le parti che prime si tradussero, furon quelle che non derivavano immediatamente dai testi sacri, ma o appartenevano a leggende popolari, o eranvi aggiunte dalla fantasia dell'autore, lo che dimostra anco una volta il carattere austeramente liturgico de' primi drammi. Del resto di sì fatte mescolanze s'erano già avuti altri esempii. Le prediche spesso si facevano alternate di passi latini e di passi volgari, e le *Epistolae farcitae* erano sempre composte in due lingue: il clero ne cantava la parte latina, il popolo rispondeva cantando la parte volgare. Primo esempio di traduzione di un dramma liturgico in lingua volgare si ritiene essere un mistero francese del XII secolo, il quale ha ad argomento la resurrezione di Cristo.

Le fonti dei misteri naturalmente erano i libri sacri, da' quali non solo si pigliava l'argomento del dramma, ma ancora le parole testuali da mettere in bocca a' personaggi. In tutti gli offici del sepolcro, per dire un esempio, le parole che scambiano le tre Marie e l'Angelo sono quelle stesse degli Evangeli; e le amplificazioni che si trovano sono il più delle volte inni già in uso nella Chiesa, e introdotti dagli autori nel contesto per accrescere l'ef-

fetto drammatico. Di fantastico propriamente detto v'è poco o nulla, almeno ne' drammi più antichi, e gli autori limitano in generale il loro lavoro di perficimento a dire in più parole quello che brevemente si trova detto nel testo. Egli è così vero che questi drammi erano la più parte composti di elementi già cogniti, di testi o d'inni familiari al clero, che ne' manoscritti di molti di essi, dopo il nome del personaggio che entra a parlare, e la rubrica che istruisce dell'azione scenica, non si trova l'intero discorso, ma, solo un primo verso, od anche le due o tre prime parole. In un officio della Natività, secondo l'uso di Rouen, manoscritto del secolo XIV, se ne hanno parecchi esempii. Alcuni fanciulli in figura di angeli cominciano a dire: *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis.* Poi segue la rubrica: *I pastori udendo ciò si avvicinino al luogo dov' è preparato il presepio e cantino l'inno* Pax in terris *per intero (totum).* S' intende come questo modo di costruir il dramma con testi già fatti dovesse lasciar poco luogo alle rimembranze classiche d'introdursi nel contesto: e di fatti tali rimembranze vi sono estremamente rare. Tuttavia se ne ha qualche caso. In un mistero de' Re Magi il nunzio di Erode certamente ricorda Virgilio, quando a' principi stranieri domanda:

> Quae rerum novitas, seu quae vos causa subegit
> Ignotas tentare vias? quo tenditis ergo?

e il tono di questi due versi fa strano contrasto con la volgarità del linguaggio usato dagli altri personaggi. Senonchè Virgilio, essendo stato, durante tutto il medio evo, tenuto in conto quasi che di profeta, non è punto a maravigliare che alcuna volta i chierici abbian fatt'uso de' suoi pensieri e dei suoi versi a dar maggior lustro a componimenti di sacro argomento. Anzi in alcuni misteri, dove si chiamano i profeti e le sibille a dar testimonianza della venuta del Messia, egli entra in persona, e certo agli autori di quelli non pareva che gli si disdicesse un tal luogo. In un mistero dei Profeti di Cristo dell'undecimo secolo, il quale già si credette, ma a torto, facesse parte della *parabola* delle Vergini savie e delle Vergini fatue, che ho ricordato più sopra, il *praecentor*,

dopo aver chiamato Mosè, Isaia, Geremia, Daniele, Abacuc, David, Simeone, Elisabetta e Giovanni Battista, perchè faccian testimonianza, si volta a Virgilio:

Vates Maro gentilium
Da Christo testimonium.

E Virgilio comincia, alterando così le proprie parole:

Ecce polo demissa solo nova progenies est.

Il dramma liturgico non si recitava, ma si cantava, e, di certo, quelle parti le quali erano tolte dalla comune liturgia, serbavano l'accompagnamento musicale che loro si costumava di dare. La celebrazione della messa, o un *Benedicamus*, o un *Te Deum*, chiudevano la rappresentazione. A giudicare dello effetto che questa doveva fare sugli animi degli spettatori, bisogna rappresentarsi al vivo la qualità del subbietto, le condizioni del tempo e del luogo. I misteri maggiori si rappresentavano a Natale ed a Pasqua, e poi anche a *Corpus Domini*, quando questa nuova solennità fu introdotta nella Chiesa. In quei giorni gli animi tutti caldi di viva fede, si riempivano in particolar modo delle grandi memorie della vita e degli esempii di Cristo. Un comune sentimento di tenerezza e di carità li poneva in grado di ricevere quella comune impressione ch'è precipuo scopo del dramma. Il teatro era la stessa casa di Dio, la scena era dinanzi all'altare. La dubbia luce di un gotico tempio, l'austera decorazione delle gran finestre dipinte, delle colonne a fasci, degli archi accavallati, il profumo degli incensi, le gravi melodie dell'organo, tutto concorreva a dare agli spiriti l'opportuno temperamento. Cominciava l'azione. Il Cristo, o come allora dicevano, la *Figura*, si mostrava sulla scena, e a viva voce ripeteva gl'insegnamenti di cui parlavan le Carte. La Vergine, la Maddalena, gli apostoli gli si movevano intorno; le parole dei Vangeli prendevano corpo sulla scena, e ad ogni movenza del dramma rispondeva un moto nell'intimo delle coscienze. Il dramma esteriore ne suscitava un altro interiore, dove i pravi e i virtuosi istinti venivano in lotta, dove al

sentimento dell'antica miseria si contrapponeva la speranza di nuovi destini, e l'opera della redenzione compievasi un' altra volta.

A dare un'idea un po' più precisa del dramma liturgico, delle sue qualità e della sua andatura, stimo opportuno, prima di lasciar l'argomento, di fare una breve esposizione e una breve analisi di due misteri, de' quali l'uno rappresenta la forma più semplice e primitiva, l'altro la forma posteriore più complicata, e sono un' *Adorazione dei re Magi*, e una *Passione*.

Il mistero dell'*Adorazione* è dell' undecimo secolo, e si soleva rappresentare nella cattedrale di Frisinga. Esso è pressochè tutto in prosa, e solo in alcuni punti il dialogo prende la forma metrica. Così come in molti altri piccioli drammi, composti sullo stesso argomento, vi si trovan dentro alcuni elementi tratti dal *Protoevangelium Jacobi* e dal *Liber Infantiae Salvatoris*. In generale gli elementi apocrifi non iscarseggiano nei misteri liturgici, e ciò tanto più fa maraviglia, quanto più pare che contraddica al loro carattere. Ma è bisogno tener presente che alcuni tra' libri or detti apocrifi si avevano tuttavia in conto di autentici nel medio evo, quali, per esempio, il *Protoevangelium Jacobi* e l'*Evangelium Nicodemi*, e che alcuni altri, come il *Liber Infantiae Salvatoris*, sebbene già dichiarati apocrifi, sin dal V secolo, nel decreto di papa Gelasio, pur tuttavia, non essendo stati ritenuti ereticali, continuavansi a leggere, come libri di devozione, *fuori di chiesa*. Quei primi potevano naturalmente esser presi a testo come qualunque degli autentici: i secondi, non contraddicendo al canone, potevano fornire alla narrazione autentica alcuni complementi, nell' uso de' quali comincia timidamente a manifestarsi il bisogno della elaborazione poetica.

Comincia con una rubrica: « Il re (cioè Erode) segga in trono in mezzo a' suoi consiglieri, e faccia un editto con cui si minaccia di morte chiunque reca offesa al suo impero. » Subito dopo l'Angelo annuncia ai pastori la nascita del Salvatore con parole di una vecchia antifona, ed eglino si avviano a Betlemme. Sopraggiungono i tre Magi guidati dalla stella:

MAGUS *primus procedens:*

Stella fulgore nimio rutilat.

MAGUS *secundus procedens:*

Quae regem natum monstrat.

MAGUS *tertius procedens:*

Quem venturum olim prophetiae signaverant.

I tre Magi domandano ai cittadini di Gerusalemme dove posson trovare il neonato re di Giudea e si partono. Il nunzio va ad informare il re Erode del loro arrivo, e questi rimanda il nunzio a domandar loro perchè sien venuti.

MAGI:

Chaldaei sumus, pacem ferimus,
Regem regum quaerimus,
Quem natum esse stella indicat,
Quae fulgore ceteris clarior rutilat.

Erode chiama in sua presenza i Magi e gl' interroga, e turbato dalle cose che sente dir loro, manda a chiamar gli scribi per aver spiegazione e consiglio. Gli scribi confermano che, secondo le profezie, Cristo deve nascere in Betlemme, città di Davide. Erode li discaccia, e consigliatosi co' suoi cortigiani, ordina che i tre re sieno condotti novamente alla sua presenza:

REX *ad* ARMIGERUM:

Adduc externos citius, vassalle, tyrannos.

I Magi rientrano, ed Erode fattosi dire de' regni loro e di lor genti, li accommiata, pregandoli di tornar da lui quando abbiano trovato il bambino, *affinchè possa andare ancor egli ad adorarlo*. I Magi si partono, guidati, come prima dalla stella, e s' incontrano co' pastori, i quali sono stati a Betlemme e han veduto il bambino. Giungono ancor essi a Betlemme e al presepio, e la leva-

trice (*obstetrix*) avendo mostrato loro il neonato, essi offrono a questo i doni recati.

Intrantes MAGI *dicunt:*

Salve, princeps saeculorum.

Primus MAGUS:

Suscipe, rex, aurum.

Secundus MAGUS:

Tolle thus, tu vere Deus.

Tertius MAGUS:

Myrrham, signum sepulturae.

Allora l'Angelo ordina loro di partirsene per altra via, e di non più tornare ad Erode: essi ubbidiscono e se ne vanno in Oriente, d'onde son venuti, *redeunt ad orientem coeli.* Il solito nunzio corre a farne avvertito il re.

REX *prosiliens:*

Incendium meum ruina extinguam.

Pronunciata questa catiliniana minaccia, ei si volta all'*Armigero*, e *rotando il ferro,* gli ordina di mettere a morte tutti i bambini:

Armiger o prime, pueros fac ense perire.

E così termina il piccol dramma, a cui viene a connettersi naturalmente quello della Strage degli Innocenti. Di questi misteri dell'*Adorazione* ve ne sono parecchi, e la liturgia è pressochè identica in tutti. In alcuni meno antichi si cominciano già a scoprire le tracce di una elaborazione fantastica e letteraria.

Il mistero della *Passione*, di cui mi rimane a dare un cenno, si trova in un manoscritto del secolo XIII, che si conserva nella Biblioteca di Monaco, ed è molto più lungo. Comincia ancor esso con una rubrica: « Primamente s' introduca Pilato con la moglie sua e con gli uomini d'arme nel luogo loro; poscia Erode con le sue guardie; quindi i Pontefici; poi il Mercante e la moglie sua; poi Maria Maddalena. » Il coro canta un antico responsorio di cui non è segnato che il primo verso: *Ingressus Pilatus*. Si mostra Gesù, il quale va al lido del mare, e trova Pietro e Andrea pescatori e si fa seguire da loro; cammin facendo sana un cieco, poi va a trovare Zacheo. Il coro canta due antifone tratte da'Vangeli di San Luca e di San Giovanni. I fanciulli coprono di frondi e di vesti la via, e il coro canta, prima una terza antifona, poi, insieme coi fanciulli, un inno. Il *Fariseo*, invita Cristo alla sua mensa, e lo conduce con sè. Entra la Maddalena con seguito di fanciulle, e canta versi profani:

> Mundi delectatio dulcis est et grata,
> Cujus conversatio suavis et ornata;
> Mundi sunt deliciae quibus aestuare
> Volo, nec lasciviam ejus evitare.

Quindi, insieme con le compagne va dal mercante, e compra cosmetici e profumi con cui accresca le sue attrattive. Segue, in tedesco, la traduzione del dialogo di Maddalena col mercante, frammessavi una scena muta con l'*Amante*. Comperati gli unguenti Maddalena s'addormenta, e l'Angelo va ad annunciarle in sogno la venuta di « quel Gesù Nazareno, pien di virtù e di grazia, che libera dal peccato le genti. » Ella si desta; ma non tien conto dell'ammonizione; ricanta i versi che ho recati qui sopra e novamente s'addormenta. Nuova apparizione dell'Angelo e nuovo destarsi di Maddalena, la quale, toccata ormai dalla grazia, detesta la mala sua vita, e prende in esecrazione le mollezze e gli ornamenti che le furono aiuto al peccato. Qui la rubrica dice: « *Tum deponat vestimenta saecularia et induat nigrum pallium, et Amator recedat, et Diabolus*; dal che si deve arguire che il demonio fosse prima in iscena, e le si tenesse accosto. Poscia ella va a comperare l'ungento prezioso da spargere sui piedi del Salvatore.

Il coro canta un'antifona che comincia: *Accessit ad pedes*, ecc. Maddalena si presenta a Gesù e gli si raccomanda: le sue parole, che sono in tedesco, esprimono un vivo ed ingenuo sentimento di dolore: « Gesù, conforto dell'anima mia, fa ch'io ti sia raccomandata; liberami dal peccato in che mi trasse il mondo. » Cristo la conforta e le perdona, e a' suoi discepoli narra la parabola dei due debitori. Dopo di ciò egli va a risuscitare Lazzaro, e Giuda si presenta ai *Pontefici* per intendersi con loro del tradimento.

JUDAS:

O Pontifices, o viri magni consilii, Jesum volo vobis tradere.

PONTIFICES:

O Juda, si nobis Jesum jam tradideris,
Triginta argenteis remuneraberis.

Giuda, fermato il patto, se ne va alla volta di Gesù, seguito dalla turba dei Giudei. Qui segue una lunga rubrica, con inframmesse le parole che tratto tratto Cristo dee pronunciare. « Frattanto Gesù faccia la cena secondo il costume; poscia tolga con sè quattro discepoli, e dica a quelli che restano: Dormite ormai e riposate. — Vada quindi a pregare, e dica a' quattro discepoli: L'anima mia è piena di una tristezza di morte; trattenetevi qui e pregate chè non abbiate ad entrare in tentazione. — Allora salga sul Monte Oliveto, e, piegate le ginocchia, guardando inverso il cielo, canti dicendo: « Padre, se si può fare, togli a me questo calice; lo spirito è pronto, ma inferma è la carne: sia fatta la tua volontà! — Dopo di ciò torni ai quattro discepoli, e li trovi addormentati, e dica a Pietro: Simone, dormi? Non hai tu potuto vegliar meco un'ora? Rimanete tanto ch'io vada a pregare. — E vada, come l'altra volta a pregare. Poscia tornando, trovi di bel nuovo i discepoli addormentati, e dica loro: Rimanete qui. — E di nuovo dica: Padre, se non può passar questo calice ch'io non lo beva, sia fatta la tua volontà! — Allora torni ai Discepoli, e dica: Un'ora non avete potuto vegliar con me, voi che per me vi esortavate l'un l'altro a morire. Non vedete come

Giuda non dorme, ma si affretta a darmi in mano ai Giudei? Sorgete, andiamo; ecco s'appressa colui che mi deve tradire. — Venga Giuda a Gesù con la turba dei Giudei, a' quali Gesù dica: Chi cercate? » — Qui termina la rubrica, e il dramma ripiglia la sua naturale andatura. Gesù è preso, Pietro lo nega, s'istituisce il giudizio. Dopo alcune parole di Caifas, il *Clero* canta un'antifona. Gli è la seconda volta che il clero così intercede nell'azione del dramma, la cui indole schiettamente liturgica, è da tal fatto dimostrata in modo da non permetter più dubbio. Gesù è condotto da Pilato, poi da Erode, poi da Pilato di nuovo. I Giudei gridano: *Crucifigatur!* Gesù è flagellato, schernito e ripresentato al popolo: *Ecce homo!*

JUDAEI:

Crucifige, crucifige eum.

Pilato si lava le mani, i Giudei traggono Cristo al supplizio, Giuda disperato restituisce il prezzo del tradimento e *il Diavolo lo mena a impendere.*

Essendo Cristo già confitto in croce, giunge la madre di lui con Giovanni evangelista, e dà sfogo al suo dolore in alcuni versi tedeschi, pieni di viva e vera passione. « Quindi, soggiunge la rubrica, la madre del Signore con gran pianto e con segni del più acerbo dolore, dica alle donne che ancor esse piangono, e si lamentano:

Flete, fideles animae, »

e qui una lamentazione in versi latini, a cui ne tengono dietro altre due latine ancor esse. Ora di nuovo la rubrica. « E Giovanni sostenga Maria sotto le ascelle, e a lei dica Gesù: Donna, ecco il figliuol tuo. — Poscia dica a Giovanni: Ecco la madre tua. — Allora Maria e Giovanni si scostino dalla croce, e Gesù dica: Sitio. — E i Giudei gli porgano una spugna imbevuta di aceto, e Gesù beva, e poi dica: Consummatum est. — Longino lo ferisce con la sua lancia, *per metter fine al supplizio di lui.*

JESUS *videns finem dirat clamando:*

Eli, Eli, lamma sabacthani; Deus, Deus meus, utquid dereliquisti me? — Et inclinato capite, emittat spiritum. — I Giudei pronunciano parole di scherno. Giovanni d'Arimatea va da Pilato e gli chiede licenza di dar sepoltura a Gesù, « uomo di natura divina, puro d'ogni peccato; e ucciso con istrazio, benchè in lui non fosse colpa veruna. » Pilato gliela concede: « Non mi dispiace il tuo desiderio: giacchè egli ti sta tanto a cuore, prendilo e fa di lui come hai in animo. »

Così con alcuni versi in volgare termina il dramma, il quale è tutto formato sui Vangeli, sia genuini, sia apocrifi, anzi è lo stesso racconto dei Vangeli messo in azione. Esso è d'indole essenzialmente liturgica, ma tuttavia, qua e là, v'appaiono le tracce di una elaborazione letteraria nascente, come, per esempio, nel canto della Maddalena, nel lamento di Maria, nei versi che alla fine recitano Giuseppe d'Arimatea e Pilato. Il volgare contraddistingue queste parti di fronte a quelle in cui è strettamente serbato il carattere testuale e liturgico, e che sempre sono scritte in latino. A poco a poco il dramma sacro si disimpegna dagl' impacci e dalle angustie del culto e raccoglie dentro di sè nuovi elementi: esso trapassa dalla scena ecclesiastica alla scena secolare, e di questo suo trapasso segnano l'andatura ed il modo l' uso de' volgari che si fa ogni dì più frequente, e l'abbondanza e la varietà de' complementi poetici inframessi o sovraimposti al subbietto.

II.

Il Dramma Secolare.

Noi abbiam veduto nella prima parte di questo studio come avesse origine il dramma liturgico, e quali fossero i suoi caratteri principali: ora ci rimane a vedere come, staccandosi dalla Chiesa, esso, pur serbando l' indole religiosa, si trasformi in dramma laico, e a dir qualche cosa di parecchie altre specie di sceniche rappresentazioni, le quali han tutte, benchè in varia maniera, contribuito alla formazione del teatro moderno. Il sostituirsi dei varii volgari d'Europa al liturgico latino, e una certa elaborazione poetica dei soggetti sacri sono, come già m'è avvenuto di dire, i primi e più visibili segni di quel trapasso che poi si venne man mano gradatamente compiendo; ma se que' fatti poterono più tardi, come io credo che certamente facessero, operare in guisa da accelerare il trapasso, in sul cominciare non furono essi se non gli effetti estrinseci di una causa latente, la quale tanto meno potev' essere combattuta, quanto più lavorava secreta e recondita. Ed essa lavorava nell'intimo delle coscienze, dove soglionsi fare le lunghe preparazioni di tutti i mutamenti umani.

Le religioni, in sul primo loro formarsi, son l'opera della collettiva coscienza de' popoli, dentro dalla quale esse vengono lenta-

mente crescendo e pigliando figura, secondo il vario concorrere delle potenze affettive e delle fantastiche in un solo atto generativo. Questo primo periodo della formazione loro può chiamarsi il periodo della libertà o della spotaneità, in quanto che, lungo tutta la durata di esso, fannosi intorno al nucleo originario continue accessioni di elementi nuovi, non secondo che li può venir scegliendo e adattando il giudizio etico o estetico, ma secondo che un' intima ed incosciente affinità li attrae ed assimila. E tanto che dura una sì fatta condizione di cose la religione si muove seguendo di pari passo i processi del mito e della leggenda, co' quali, se pur molte volte non s' immedesima, serba scambio continuo di elementi. Ma, quando la religione sia venuta a un certo grado, dirò così, di pienitudine, e quando dentro di essa siensi formati alcuni gruppi così saldi e serrati, o alcune figurazioni così determinate e precise, da non più permettere facilmente l'accessione degli elementi nuovi, allora a quella prima età ne tien dietro un' altra di natura tutta diversa, ed il periodo della confermazione e della fissazione comincia. E quindi le credenze, che prima eran vaghe e solute, tendono a comporsi in sistema, e quasi a un sol parto nascono i dogmi, i libri sacri, le forme rituali del culto e le ortodossie; e man mano, astraendosi sempre più dalle operazioni volgari del vivere giornaliero, e sempre più estraniandosi dalla coscienza del popolo, le fondamentali credenze, e le pratiche più importanti del culto, prendono dignità di *misteri* inaccessibili al volgo, e de' quali il solo sacerdote può avere intendimento pieno e sicuro. La fissazione si estende al linguaggio, che, dichiarato sacro, cessa di adempiere il compito suo e di significare il pensiero, e la religione, sceveratasi dagli spiriti, e diventata tutta un gran mistero, spesso non serba di fronte a' suoi seguaci altra qualità se non quella di un sistema inflessibile di precetti. Così costituisconsi le religioni ufficiali, che rigide e gelose si sovraimpongono alla vita sociale, la dominano dall'alto, e tendono ad imprimere in tutte le operazioni di quella, quasi segni visibili di primazia, alcun che della propria complessione e de'proprii caratteri. Ma quelle facoltà medesime, dalle quali prese nascimento il primo nucleo religioso, non cessano di operare nella coscienza del popolo, dopochè la religione s'è fatta d'embrione organismo, sebbene la mutata condizione di lei non possa non mettere un qual-

che impedimento e un qualche ritegno al libero loro esercizio. I varii processi dell'amplificazione leggendaria, e del metamorfismo mitico, dei trasponimenti allegorici e delle finzioni simboliche, si proseguono in guisa più o meno recondita negli spiriti; e per opera loro, di fronte, o sotto alla religione sacerdotale, si vien formando un ordine di novelle credenze, le quali, secondo i varii modi del loro nascere e del loro atteggiarsi, o prendono carattere di eresia, o assumono qualità di superstizione, o a dirittura costituiscono una specie di religione più umile e familiare, la quale, senza mettersi in dissidio con la religione, dirò così, aulica e ieratica, riempie i vuoti lasciati da lei, e provvede in qualche modo ai minuti e cotidiani bisogni della coscienza popolare.

Così la religione di Roma ebbe come a dire due strati; l'uno superiore ed aristocratico, l'altro inferiore e popolaresco; l'uno formato dal culto degli dei principi, l'altro formato dal culto di quell'oscuro popolo di dei minori, senza onore di templi nè d'altari, che viveva per le taverne e pei trivii mescolato alla plebe. Il Cristianesimo diè luogo, secondo che la sua natura portava, a un fatto in qualche modo consimile. Insin da' primi tempi della fondazion della Chiesa la fantasia popolare non si potendo contenere entro agli angusti termini della tradizion primitiva, cominciò con incredibile zelo a lavorare intorno alla storia di Cristo, di Maria, e degli Apostoli, ed ebbe così, in poco tempo, creato tutto un ciclo vastissimo di leggende, le quali, raccolte in libri, vennero a costituire quello che di poi fu chiamato il *ciclo degli apocrifi*. Dal VII insino a tutto il XII secolo il lavoro si prosegue ed aumenta, se non che, lasciando oramai da banda la storia di Cristo, la quale man mano s'era venuta circoscrivendo e fissando nelle forme del canone, esso comincia ad esercitarsi sulla storia dei santi e dei martiri, la quale, era per sè stessa, materia molto più arrendevole e varia. Allora nasce, a canto alla leggenda popolare propriamente detta, la leggenda monastica, nella quale è da riconoscere un pensiero più riflesso e un intendimento più preciso, e alla materia fornita dalle storie de' santi, venendo di qua e di là ad aggiungersi altri elementi, si finì per avere, da una parte, quel gran corpo di leggende di cui la *Leggenda aurea* di Giacomo da Varagine non contiene se non piccola parte, e, dall'altra quel non men vasto e curioso ciclo delle *Visioni*, nelle quali, con più

fede che varietà, si pretese dar notizia del cielo e dell' inferno, e della condizione delle anime dopo la morte. Intanto non si cessava interamente però dal lavorare anche intorno a que' fatti dell'Antico Testamento e degli evangeli ch'erano fondamento principalissimo della fede; e a dare un'idea di ciò che tuttavia si veniva in questa parte compiendo, basterà ricordar qui di passaggio quella bellissima e curiosissima fra tutte le sacre leggende del medio evo, la quale facendo la croce di Cristo fabbricata col legno dell'albero edenico del bene e del male, con mirabile intenzione, riconnette al peccato del primo uomo l'opera riparatrice di Dio. E il vigore delle fantasie era tale che si fondevano in una stessa operazione gli elementi più disparati, e che, appropriate e, in qualche modo, assimilate da esse, le favole dell'estremo Oriente, venivano a varieggiare e ad impinguare le più cupe leggende cristiane.

Occupata di tanta materia, e di tutta quella ancora che l'epiche leggende e gli epici miti, via via, eran venuti aggiugnendo, pervenne la coscienza de' varii popoli d'Europa a quel grado di maturità in cui gli è mestieri che le incomposte immaginazioni trapassino nella forma determinata e concreta dell' opera, non dirò letteraria, ma poetica. I secoli XII e XIII segnano in generale tale avvenimento, il quale fu in alcuni paesi più tardo che non in altri; e dentro a quello spazio di tempo si veggon venir su in Europa l'epica e la lirica, con tanto maggior ricchezza di produzione, e con tanto maggiore vivacità, quanto eran minori i ritegni dell'arte, e quanto più l'abbondante materia, facendo impedimento alla riflessione, moveva e trascinava la fantasia. Come non avreb-b'egli il dramma, il quale era digià pur nato, preso ad entrare in quel moto ancor esso? E la Chiesa tendendo sempre più a stringersi e a fissarsi, così nel canone, come nella liturgia, dava, senza volerlo, incitamento al dramma, perchè, fuor del suo seno, scegliesse più libero e più acconcio teatro, e perchè, in pari tempo, cominciasse a ricevere dentro di sè, e ad elaborare, tutta quella vasta materia di leggende sacre, la quale non potendo più trovar posto nella cerchia angusta delle credenze dommatiche, s'era riversata nella poesia, e aveva già dato origine a tutta un'abbondantissima letteratura.

Ma oltre a questa, dirò intima, e sostanziale cagione, che dal primitivo dramma liturgico disviluppò il dramma religioso laico,

altre parecchie ve ne furuno occasionali ed estrinseche, le quali variamente, e con varia efficacia, concorsero a produrre il medesimo effetto. E tra queste la principale fu, senz'alcun dubbio, il crescere e il perfezionarsi delle varie lingue volgari d'Europa, le quali, come prima ebbero, nell'esercizio dell'épica e della lirica poesia, acquistato sufficiente ricchezza e duttilità, per elevarsi al genere drammatico, naturalmente cominciarono a provarsi nel dramma, e naturalmente ancora presero ad elaborare quegli argomenti che digià avevan dato materia al dramma liturgico latino. Tale sendo la naturale tendenza dei linguaggi popolari, non mancò in alcuni paesi, un altro aiuto validissimo, qual si fu quello che recarono le associazioni de' poeti e cantori girovaghi, (per esempio in Francia quelle de' menestrelli e de'troveri) tra cui facilmente si poteva trovare e chi scrivesse il dramma, e chi vi aggiugnesse gli accompagnamenti musicali, e chi finalmente il rappresentasse. In pari tempo le condizioni della vita pubblica si eran fatte tali da permettere che gli animi si volgessero più liberamente alle occupazioni gioconde, agli spassi, alle feste, e che anche al lusso e alla pompa fosse data la parte loro. I comuni si erano fortemente costituiti; le città arricchivano e prosperavano per industrie e per commerci, e la rivalità che naturalmente era fra loro le spingeva a superarsi, quando con altro non potevano, col lusso e con lo splendore delle feste popolari, alle quali davano argomento od occasione le grandi solennità della Chiesa, o gli anniversarii dei gran fatti della storia civile. In esse acconciamente trovavano luogo le rappresentazioni sceniche, le quali, non essendo da principio forse altro che semplici figurazioni mute e mimiche, come quella che, secondo un antico e rinnovato costume, si fece, l'anno 1303, al ponte alla Carraia a Firenze, andarono poi man mano pigliando i caratteri del dramma vero, con azione e con dialogo (1). In Francia i famosi *Puys* e le *Chambres de Rhétorique*, i quali erano specie di accademie e di palestre, con gare di

---

(1) Rappresentazioni mute, con apparato di decorazioni e di macchine, si usavano in Francia a solennizzare incoronazioni o entrate di principi. Quelle miste di giuochi e di musiche, con cui si rallegravano i banchetti reali, chiamavansi *Entre-mets*.

poesia e più altre maniere di spassi e di giuochi, porsero al dramma comodità di scena e di uditori, e di fatti molti fra' più antichi misteri francesi dan cenno d'essere stati composti ad uso de'*Puys*, ed ivi rappresentati.

La separazione del dramma religioso dalla Chiesa non fu compiuta in tutti i paesi d'Europa nello stesso tempo. In Francia la separazione s'era già cominciata a fare verso la fine del XIII secolo; in Inghilterra, circa il medesimo tempo, le due forme del dramma, la liturgica e la secolare, dovevan tuttavia trovarsi di fronte, giacchè Guglielmo di Wadington, trovero anglo-normanno, vi distingue i *Miracles des fols cleres* dai misteri propriamente detti e rappresentati *en office de Sainte Eglise*. In Italia la separazione nel secolo XIII è fatta digià, ma tuttavia il dramma vi serba alcun tempo, e più che altrove il carattere di pratica religiosa, come, fra l'altro, è dimostrato da ciò che le prime rappresentazioni son fatte da compagnie di disciplinati, le quali credono di dar opera non ad uno spasso, ma bensì ad una pratica meritoria e devota (1). In Germania la separazione non si compiè se non un secolo, più tardi, ma quanto fu quivi la separazione più lenta, tanto, per contrario, fu più rapida la corruzione, così che, già nel XV secolo i misteri tedeschi non son altro che trivialissime buffonate, dove il soggetto religioso serve solo a far passare, in qualche modo di contrabbando, i trovati della comica più sconcia e volgare.

Il movimento che trasse il dramma religioso fuor della chiesa, per esporlo prima sulle pubbliche piazze, e poscia in teatri stabili costruiti a tal uopo, non fu, come potrebbe a prima giunta parere, un movimento di reazione contro l'autorità ecclesiastica, ma fu bensì un movimento il quale rispondeva di fuori agl' interni impulsi di un sentimento religioso fatto più vivo e più vario al contatto del nuovo pensiero poetico, che con mirabile rigoglio, veniva crescendo e pigliando figura fra tutti i popoli d'Europa. E però la separazione non si fece con violenza, nè tutto a un tratto, ma solo per gradi, e con l'aiuto ancora dello stesso clero, il quale,

---

(1) V. su questo importantissimo argomento gli *Uffizj drammatici dei Disciplinati dell'Umbria* del ch. Prof. E. Monaci, nella *Rivista di filologia romanza*, vol. I, fasc. IV.

permettendo di mescolare alla lingua liturgica le lingue volgari, alla separazione dischiuse, sin da principio assai larga la via. Per la quale procedendo, si cominciò prima a separare il dramma dalla liturgia, e a farne una semplice pratica di devozione. La scena è tuttavia in chiesa, i personaggi sono, come per lo innanzi ecclesiastici, le rappresentazioni si continuano a fare, secondo la qualità loro, a Natale, a Pasqua, a Pentecoste, a Corpus Domini, ma il dramma ha mutato indole ed è oramai divenuta un'opera poetica. Poi si fa un passo più là; si toglie la scena di chiesa e la si pone davanti alla porta. Il dramma, prima di uscire in tutto dal santuario, prima d'entrar nel secolo dove nuovi destini lo attendono, si ferma alquanto sul limitare, e la chiesa gli fa ufficio di *dietroscena*, d'onde, come di stanza sua propria, si fa uscire Dio, quand'egli ha da mostrarsi sulla scena mondana. Il clero comincia ora a chiamare in aiuto i laici: all'organo si sostituiscono gl'istrumenti de' menestrelli; uomini provveduti dai magistrati intendono a mantener l'ordine tra la folla degli spettatori a cui la riverenza del luogo sacro non impone più, come prima, la compostezza dovuta. Finalmente il dramma religioso lascia anche la porta del tempio, e va ad ergere il suo teatro sulle pubbliche piazze, o in aperta campagna. Ma non perciò si disgiunge esso in tutto dalla chiesa: e primamente le rappresentazioni non si fanno, secondo che già gli era stato costume del dramma liturgico, se non in quei giorni di grandi solennità religiose a cui, naturalmente, ciascun subbietto si riferisce; e poi il clero continua ad avervi moltissima ingerenza, o con entrar fra gli attori laici, specialmente per sostenere le parti più nobili di Gesù o di Maria, o con sopraintendere, insieme coi magistrati civili all'ordinato procedere della festa. E questa ingerenza alcuna volta pare che fosse anche obbligatoria, e che il trapasso del dramma dal clero a' laici si facesse con certe condizioni e con certi patti, per cui veniva stabilito quello che a ciascuna parte si spettava di fare nell'opera comune. Cosi troviam ricordato che la Compagnia de' Battuti di Treviso, costituitasi l'anno 1261, per rappresentare un mistero dell'Annunziazione, secondo il costume che già preesisteva, *more solito*, avesse col capitolo di quella città un patto, per cui questo era obbligato a mandare ogni anno due fanciulli del coro a sostenere la parte di Maria e dell'angelo. L'anno 1417, al pri-

mo concilio di Costanza, i padri inglesi fecero rappresentare un dramma della strage degli innocenti, nè si trovò che le parecchie buffonate che v' erano sconvenissero al luogo, al tempo, al carattere dei convenuti (1). Ho già ricordato, nel parlare del dramma liturgico, le indulgenze accordate a coloro i quali avessero assistito alla rappresentazione dei misteri di Chester. Ora questi misteri avevano perduto ogni carettere liturgico, si recitavano in inglese, sopra scene apposite, da associazioni di artefici e di operai, e come si può immaginare, non senza qualche mescolanza di profano e di buffonesco; ma ciò nulla meno essi serbavan tuttavia tali caratteri da farli parere più che altro una istituzion religiosa, e da far ritenere meritoria l'opera di coloro che, sia come attori, sia come spettatori, vi prendessero parte. Da altra banda non si cessò mai interamente dal rappresentare i misteri anche nelle chiese, sebbene più e più volte si cercasse di farne impedimento dalle superiori podestà ecclesiastiche. Per tutta la durata dei due secoli XVI e XVII si trovano esempii frequentissimi di rappresentazioni fatte in chiesa. In Inghilterra, nel 1542, regnante Enrico VIII, Bonner, vescovo di Londra, le proibì severamente; ma, ad onta del divieto, esse si continuarono a fare, e durarono qualche tempo ancora dopo avvenuta la riforma.

Il mistero dunque non passò tutto d'un tratto dalla forma liturgica alla forma finale laica, ma solo per gradi si venne svolgendo, e con prendere figura in parecchi stati intermedii. In ogni tempo erano state in uso ne' conventi le rappresentazioni divote, e quelle che vi si facevano, così per la natura del luogo, come per essere tutti religiosi e gli attori e gli spettatori, venivano a legarsi molto intimamente col mistero liturgico, e a formar quindi un primo e notevole anello di transizione fra questo e il mistero laico. La letteratura italiana possiede due drammi, tutt'a due importantissimi alla storia del teatro moderno (2), de' quali

(1) Vi si vedeva tra l'altro un buffone di corte, il quale domandava a Erode di esser fatto cavaliere per poter *andare a quell'avventura di ammazzare i bambini.*

(2) Scoperti alcuni anni sono dal Palermo che ne diè notizia nel suo *Catalogo dei manoscritti palatini*, II, 272-291, pubblicati poi per intero dal Prof. D'Ancona nella *Rivista di filologia romanza*, II, 5.

l'uno dà molto bene idea di quello che per solito dovessero essere i drammi claustrali, e l'altro mostra appunto una di quelle forme intermedie per cui ho detto che il mistero dovette necessariamente passare nel lungo processo de' suoi svolgimenti. Le altre letterature d'Europa, delle quali alcune son ben più ricche di misteri che non sia l'italiana, non han due drammi in cui così spiccatamente come in questi si veggano esemplificati i fatti in discorso. Il primo è propriamente un *Miracolo,* ed i miracoli pare che sempre si sien preferiti ne' chiostri, o perchè richiedevano meno apparato, o perchè porgevano più intelligibili e più prossimi i modelli alla imitazione dei religiosi. Esso ha per subbietto la divota leggenda d'un santo padre e d'un monaco, i quali vivono insieme nel deserto. Il monaco, per darsi al servigio di Dio, aveva lasciato i genitori e la patria, e messosi per novizio col santo padre, menava vita così esemplare, che questi, tenendo per sicura la salvazione di lui, volle sapere da Dio qual luogo gli si serbasse in paradiso. Dio gli fa sapere invece, per mezzo d'un angelo, che il novizio sarà dannato. Questi è dal santo padre istruito del suo destino, ma non però si vuol togliere dalla via in cui s'è messo, e, comecchè più non isperi che glien abbia a venir guiderdone, persevera nel santo costume e nelle sante opere. Tanto buon volere e tanta virtù vincono alla perfine il fatale decreto, e Dio rimanda il suo angelo ad annunziare al servo fedele la salvazione. Tutto questo piccolo dramma ha un' intonazione monastica assai spiccata, e di continuo vi si scorge l' intendimento di ammonire e di confortare. Esso aveva senza dubbio a scopo di mostrare a un uditorio di frati quanto fosse principal virtù l'obbedienza, e quanto il perseverare nelle buone opere, senza lasciarsene smuovere per nessuna ragione, porgesse sicuro modo di salvarsi.

L'altro dramma è propriamente un mistero, e tratta della Passione di Cristo. Esso è diviso in due parti, chiamate, quasi a farne meglio intendere l' indole, *devozioni,* delle quali l'una rappresentavasi il giovedì santo, e l'altra il venerdì. Rassomiglia per tutti i rispetti ai soliti misteri della Passione, salvochè vi si trova una particolarità curiosa, la quale mostra appunto esser esso una forma mista e intermedia, un termine di passaggio tra il mistero liturgico e il mistero laico. L'azione in esso non procede continua,

ma tratto tratto si ferma per dar luogo a un elemento nuovo ed estraneo, cioè dire la predicazione. La parte drammatica vi s' inframmezza di una parte descrittiva, narrativa, parenetica (1). Si mostrano sulla scena alcuni fatti della passione di Cristo, poi, venuti a un certo punto, gli attori si ristanno, e comincia a parlare il predicatore, il quale, prendendo a testo le cose rappresentate pur dianzi, si fa ad esplicare, ad esortare, ad ammonire secondo l'ufficio suo. Finito ch' egli abbia, il predicatore fa un cenno, e gli attori proseguono. Così va tutto il dramma alternandosi d'azione e di predica, e i punti dove questa s' inframette sono i punti più solenni e dolorosi della Passione, quando Cristo è flagellato, quando è confitto in croce, quando parla co' ladroni, quando tre morti risuscitano per parlar con lui (dove la rubrica dice che il predicatore *Dechiara questo ato delli morti*), quando egli raccomanda a Giovanni la madre, dopo una tentazione del demonio. Finisce il dramma con un cenno della rubrica, dov'è detto che tutti, attori e spettatori, debbano, ad imitazione di Gesù morente, gridar *Perdoniamo!* e ciò dimostra anco una volta che il dramma non intendeva a dar sollazzo, ma sì bene, a trarre, con lo spettacolo dei dolori di Cristo, gli animi forse inaspriti e induriti nelle civili discordie, a sentimenti di fraterna carità e di amore. Il manoscritto che contiene questo mistero della Passione porta la data del M.CCC.LXXV, ma il mistero stesso è indubitabilmente molto più antico. Esso segna uno dei primi gradi nella evoluzione del dramma religioso dalla forma liturgica alla forma laica.

S' intende come la emancipazione dovesse cominciare dai miracoli, anzi che dai misteri propriamente detti. Di fatti le vite e le azioni dei martiri e dei santi che ne formavano il naturale argomento, non essendo contenute in libri canonici, come le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento, ma permettendo la Chiesa, senza troppo darsene pensiero, che la leggenda vi lavorasse intorno a suo agio, porgevano più arrendevole e più acconcia materia a' nuovi creatori della drammatica popolare. A ciò si aggiunga il costume universalissimo in cui erano a quei tempi, non

---

(1) La quale non è scritta: ad ogni nuova rappresentazione un predicator nuovo ve ne poteva mettere una di sua invenzione.

pure le città, ma le stesse innumerevoli associazioni di artigiani, di avere un qualche santo a loro special protettore, il quale poi, il dì della sua festa, veniva onorato con varie maniere di giuochi, e con rappresentazioni, dove gli era ben naturale che da' divoti si riproducessero i fatti più gloriosi della vita di lui. In oltre alcune leggende avevano un' indole così consentanea alla costituzione propria della età di mezzo, e così per lo appunto rispondevano ai costumi ed alle idee in ispecial modo dei volghi, ch'esse esercitavano come una naturale attrazion sugl' ingegni, e che propagandosi dall'uno all'altro confine d'Europa con prestezza mirabile, diventavano tema e sostanza comune di tutte le poesie. Di tal maniera, per recare un esempio, è la famosa leggenda di Teofilo, d'onde si venne forse svolgendo di poi la leggenda del Fausto germanico: essa ebbe corso un tempo in tutta Europa, e diede subbietto di dramma a tutti, o quasi tutti, i popoli cristiani. Ma gli argomenti dei miracoli peccavano per una certa naturale angustia, e in tempi in cui l'epica si veniva a bell'agio spandendo nelle vaste epopee popolari, non poteva da canto suo la drammatica non cercar d'allargarsi il campo d'attorno: e di fatti, come per l'indole alquanto mutata dei tempi, si cominciò ad aver possibilità di elaborare la materia de' sacri testi, non con mutare o con travolgere, chè di tanto non si avrebbe avuto ardimento, ma con inframmezzarla di alcune parti fantastiche ad uso di complementi, la drammatica si volse novamente alle Sacre Carte e novamente prese la forma del mistero. Se non che allora, appunto per questa parte di fantastico ch' era comune all'una e all'altra specie di rappresentazione, *miracolo* e *mistero* presero nell'uso a scambiarsi, e a significare quando con un nome due cose, e quando con due nomi una cosa sola. E più tardi, cominciando la drammatica, come già l'epica aveva fatto, ad attrarre e ad appropriarsi i subbietti antichi, l'egualità della forma non lasciò scorgere la disparità della materia, e i drammi che se ne formarono ebbero a chiamarsi ancor essi misteri e miracoli.

Ma qual è l' indole de' misteri, e per quali caratteri si distinguono essi dall'altre forme del dramma che venner di poi? Gli è anzi tutto caso degno di considerazione che il mistero non fu proprio di questo o quel popolo solamente, ma fu bensì, dove con più, e dove con meno rigoglio di vita, comune a tutte le genti della

occidentale Europa. Questo fatto è per sè stesso di molta importanza, perchè mostra come quella maniera di dramma sia nata da cause molto generali, sia produzione di forze comuni e regolatrici della vita de' varii popoli nel medio evo. Come l'età presente è tutta governata da certi principii e da certi sentimenti che noi, facendone una sola entità, chiamiamo la forza o lo spirito de' tempi, e la cui traccia si scorge più o meno in tutte le forme e in tutte le operazioni della privata e della pubblica vita, così similmente, da certi altri principii, e da certi altri sentimenti potentissimi e universali fu governato il medio evo, i quali è d' uopo conoscere per intendere la conformità di certi aspetti, che non ostante le molte disparità naturali, presenta in esso la vita de' popoli. Ora, il dramma sacro, per ragione di certe intime analogie, doveva essere in particolar modo condizionato da quelle forze regolatrici, e doveva quindi non solo prendere nascimento fra popoli del rimanente molto gli uni dagli altri diversi, ma mostrarvisi ancora con qualità, se non identiche, almeno simili molto. E così avvenne di fatto, per modo che gli è possibile formarsi del mistero un tal concetto, e darne tale una caratteristica come se un solo popolo e una sola letteratura l'avesser prodotto.

Nei misteri più antichi, e in ispecial modo in quelli che de' tempi di Edoardo III rimangono in Inghilterra, domina l' intonazione epica che mostra il dramma appena svolto dall'epopea. In alcuni l'azione drammatica e il dialogo s' inframezzano a dirittura di parti descrittive e narrative, e qualche volta l'azione scenica invece di essere indicata a parte nelle rubriche, entra a far corpo col testo di cui piglia il metro e la forma. In un mistero francese della *Risurrezione del Salvatore* è per tal modo descritta in versi tutta l'azione, e, in principio, la disposizion della scena e l'ordine dei personaggi. Traduco in prosa per mantenere più fedelmente il testo, ma la prosa dispongo in modo che si vegga la distinzione dei versi:

Recitiamo in questo modo
la santa Risurrezione.
Apparecchiamo primieramente
tutti i luoghi e le mansioni:
e prima il crocifisso,

e poi dopo il monumento.
Vi dev' essere una prigione
per mettervi i prigionieri.
Sia l'inferno da quella parte,
e dall'altra parte le mansioni,
e poi il cielo; e in primo luogo
Pilato co' suoi vassalli;
seco avrà sei o sette cavalieri.
In altro luogo sarà Caifas,
e con lui sieno i giudei,
poi messer Giuseppe d'Arimatea.
Nel quarto luogo sia Nicodemo.
Ciascuno vi ha con sè le sue genti.
Nel quinto i discepoli di Cristo.
Le tre Marie sieno nel sesto.
Si provegga che sia fatta
Galilea nel mezzo del luogo;
e siavi ancor fatto Emaus,
Dove Gesù Cristo fu condotto ad albergo;
e come la gente è tutta seduta,
ed è fatto silenzio da tutte le parti,
messer Giuseppe, quello di Arimatea,
venga a Pilato e gli dica, ecc.

qui Giuseppe d'Arimatea domanda a Pilato la permissione di togliere Gesù Cristo dalla croce e di dargli sepoltura. Pilato gliela concede, e l'azione prosegue, inframettendosi tuttavia nel dialogo la descrizione di essa.

NICODEMO.

Ahi! Dio onnipossente!
Cielo e terra e acqua e vento,
tutte quante le cose
obbediscono al tuo comando,
tolta sola la gente perversa,
che ha tratto costui al supplizio
e messolo, senza giudicarlo, a morte.
. . . .

Quand'ebbero unto il corpo,
lo posero sopra la bara.

. . . .

GIUSEPPE.

Io ho un monumento assai bello,
fatto di pietra e nuovo.
Ora andiamovi tosto;
avrà sepoltura là dentro.

. . . .

Quando ei fu sotterrato e fu messa la pietra,
Caifas ch' è levato, dice così:

CAIFAS.

Messer Pilato, udite il mio consiglio;
avrei gran torto s'io vel celassi:
il traditor Gesù Cristo, quell' ingannatore
che lì fu appeso come un ladro,
diceva qui quand' era vivo
(e parecchi a torto gli ebbero fede)
che al terzo dì egli risorgerebbe,
ma ben è matto chi crede tal cosa, ecc.

Questo mistero, di cui non è pervenuto insino a noi che un frammento, sembra risalire al XII secolo, e certo di poco potreb-b'essere più recente. E si può credere che, alla rappresentazione vi fosse alcuno deputato a recitar le rubriche, mentre gli attori compievan le azioni da quelle indicate; e non è nemmeno improbabile che il dramma terminasse con un discorso agli uditori a uso predica, o ammaestramento morale.

Un altro principal carattere de' misteri si è la fedeltà con cui essi s'attengono ai sacri testi in tutte quelle parti che non facciano ufficio di ripieno poetico, e' la diligenza che pongono gli autori loro a farne risaltare la storica verità. E di fatti in Italia fra le varie denominazioni di *Mistero*, di *Festa*, di *Rappresentazione*, di *Esempio*, di *Figura*, di *Lauda* e di *Vangelo*, tutte

promiscuamente adoperate a significare presso a poco la medesima cosa, sebbene in loro fosse da principio alcuna diversità d'intenzione, e' non è punto infrequente anche quella di *Storia.* Come nelle *Chansons de geste* i troveri, per dar credito all'opera loro, si richiamano a vecchie e obbliate cronache, a cui pretendono avere attinto, e insistono sulla verità delle cose che dicono, così gli scrittori di misteri affermano di non dir cosa che non sia vera, e in cotal loro affermazione egli è da riconoscere, più che un effetto della venerazione in cui del resto, senz'alcun dubbio, si avevano i libri sacri, un effetto delle condizioni de' tempi e delle esigenze di una poesia ancor tutta obbiettiva. E la fedeltà consisteva non solamente nel serbare ai fatti della Scrittura e dei Vangeli tutta la significazione e l' indole loro, ma sì anche nel riportarne tutti i più minuti particolari, e nello esporre sulla scena cose che appena avrebbero potuto patire la narrazione. Così, per esempio, nel *The Fall of Man* (la Caduta dell'Uomo) dramma che faceva parte del gran mistero ciclico inglese conosciuto sotto il nome di *Ludus Coventriae,* Adamo ed Eva compaiono nudi sulla scena, poi, commesso il peccato, si coprono di foglie :

> Io vorrei trovare alcune foglie di fico
> per coprire la nostra vergogna,

dice Adamo.

Tuttavia a questa fedelà storica si credeva di soddisfare non solamente con seguire la relazione della Bibbia, od anche de' molti libri apocrifi che ho altrove citati, ma similmente con attenersi alle leggende, le quali si avevano in conto di verissime e di storicissime. E però con far ammazzare l'apostata imperatore Giuliano da San Mercurio, per comando espresso della Vergine, i poeti si credevano di seguir così fedelmente la storia come con far tradire Cristo da Giuda. Chè se poi incontrava alcuna volta che la leggenda contraddicesse al testo, essi non si facevano scrupolo, purchè a ciò fare trovassero qualche ragione, di lasciar indietro questo e di attenersi a quella, persuasi di non mancare al debito loro tanto che non vi ponessero in iscambio le lor proprie creazioni fantastiche. Nella *Conspiratio,* dramma che fa parte di un altro gran mistero ciclico inglese (i *Towneley Mysteries*) in

luogo dell'angelo discende la *Trinità* a confortare Gesù Cristo sul Monte degli Olivi.

L'azione nei misteri è quale può essere in drammi che si conformano a un disegno narrativo dato, e cui non governa una propria forza interiore. Essa procede senza economia, spandendosi alcuna volta in minuzie senza rilievo, e restringendosi alcun'altra sino al punto di non esser più che un accenno. Spesso fatti, i quali avvengono in un medesimo tempo, e di cui, per conseguenza, non più di uno si potrebbe presentar sulla scena, mentre degli altri bisognerebbe contentarsi di dar notizia per riferimento, sono, affinchè alla vista degli spettatori si sottragga il meno possibile, presentati in ordine di successione, e come se di fatto fossero venuti gli uni dopo degli altri. Così, come per rispetto al tempo, l'azione è mobile e arrendevole anche per rispetto al luogo. Essa passa con estrema facilità dal cielo all' inferno e dall' inferno alla terra, e si muove a balzi, poco curandosi di mettere nel suo moto continuità e gradazione.

Uno dei caratteri essenziali dei misteri presso tutti i popoli che gli ebbero, si è la mescolanza del comico e del sacro, della più bassa trivialità col sentimento religioso più caldo e più vivo. Non è qui il luogo di ricercare per qual ragione, in tutte le manifestazioni del pensiero e de' sentimenti di quella età che non senza qualche buono argomento, a chi ben guardi, noi chiamiamo età di mezzo, sempre, a canto al serio si mostri il ridicolo, a canto alla espressione di una fede ingenua e profonda, l'espressione di un'ironia non meno profonda e (curioso a dire) ingenua del pari. Basta qui di ritrovare il generale costume in luogo dove per la violenza del contrasto, esso sembra più strano e fa più maraviglia (1). In Ispagna, già nel secolo XIII, troviamo un dramma

---

(1) La stessa liturgia, come altrove ho accennato, non ne andò scevra, e durante tutto il medio evo la Chiesa ebbe in uso di celebrare, in certi tempi dell'anno, stravagantissime feste, dove la follia e la licenza si davan la mano, e nelle quali, gli spiriti, lungamente compressi dalla incombente idea religiosa, tornavano, per breve proscioglimento, al tripudio dei naturali istinti. Ricorderò qui la sola *Fête des fous*, una delle gazzarre sacre più celebri, e che fu una dell'ultime a sparire. In essa,

sacro-satirico, il *Mascaron*, dove un diavolo di questo nome tratta dinanzi a Dio la causa dell' Inferno contro la umanità. In Germania, dove il mistero finì, come ho detto, in buffonata, la parte comica fu, sin da' primi tempi, molto abbondante, e il Naogeorgos (Tommaso Kirchmaier) dice, nel suo *Regnum Papisticum*, che la rappresentazione del mistero della Risurrezione, con la visita delle tre Marie al sepolcro, e con il sopravvenire di Pietro, e della *prole di Zebedeo*, era cosa tanto sollazzevole a vedere che *se ne sarebbero esilarati Crasso e Catone*. Nei misteri italiani è molto frequente una specie di prologo dove s' introducono due o tre giovinastri di mala vita, o alcuni cattivi e altri buoni, i quali si fan parlare in lingua furbesca, e si fan venire a contesa, perchè gli uni vogliono andare a vedere rappresentar il mistero appunto che viene di poi, e gli altri preferiscono d'andare all'osteria o a giocare. Di solito cotal prologo finisce a legnate, e i cattivi (intenzione morale da doversene tener conto) dicon più villanie e buscan più busse. Spesso poi il comico dà in isconvenienze insopportabili. Nella rappresentazione italiana di S. Tommaso, del Castellani, alcuni medici, ragionando in latino al letto d'un malato, si lasciano scappar di bocca parole, che nemmeno in latino oserei di riportare. Nel dramma del Diluvio dei *Towneley Mysteries*, è un curioso battibecco tra Noè e sua moglie, dove agl' improperii tengono dietro le legnate. Nell'*Annunciatio*, altro dramma di quella raccolta, Giuseppe, almanaccando, assai di cattivo umore, sulla gravidanza di Maria, dichiara di non v' aver parte per nulla, e si duole d'aver menato, egli vecchio, giovine donna (1). In una rap-

---

« durante l'officio divino, i preti e i chierici eran vestiti, gli uni da buffoni, gli altri da donne, o mascherati in figure di mostri. Non contenti di cantare nel coro canzoni disoneste, essi mangiavano e giocavano a dadi sull'altare, a fianco al prete che celebrava la messa. Mettevano delle lordure negli incensieri, e correvano tutto intorno alla Chiesa, saltando, ridendo, profferendo parole sconce, e mettendosi in mille posture indecenti. » (SAUVAL, *Histoire et Recherches des Antiquités de Paris*, volume II, p. 624).

(1) Di queste lagnanze di Giuseppe molt' altri esempii si potrebber recare. Eccone una abbastanza curiosa. Nella Histoire des trois Maries, *di-*

presentazione di Chester, come ho detto, Adamo ed Eva compaiono nudi, e *sulla scena,* si coprono di foglie di fico. In un dramma francese intitolato la *Vengance de Notre-Seigneur,* il *direttore del giuoco,* fa alla fine il riepilogo di ciò che si è rappresentato, e dice tra l'altro:

> Vous avez veu vierges depuceller
> et femmes mariées violer,
> qui leur estoit grant tribulation;

e si può credere, senza scrupolo, che tali fatti si fossero veramente simulati sulla scena. Potrei moltiplicar questi esempii all' infinito. Ma talvolta la sconvenienza diventa addirittura empietà, come quando si traggono in parodia le preci e i salmi. Un mistero francese della Natività finisce con questi versi:

> Sy prie Dieu en bonne esperance
> qu'en la taverne vous doint chevance!
> Sy chantons becus et camus,
> chascun, Te Deum laudamus!

Dio stesso non si salva dalla beffa e dalla contumelia. A dare un' idea della empietà del linguaggio che talvolta si arriva ad usare verso di lui, reco tradotti in prosa alcuni versi del *Mi-*

---

votissimo poema di un *carmelitano* francese del secolo XIV, Jean de Venette, si legge:

> Diex, dit Joseph, Pere de gloire,
> Qui pourra femme jamais croire?
> Apoy que je ne mervoy,
> Ceste est grosse, bien le voy.
> He mi! qui a basti tel plet?
> Cils affaires point ne me plest,
> He Marie, doulce fillette,
> Je vous cuidoye si loyale,
> Et vous êtes si desloyale.
> *Ecc.*

racle de Théophile di Rutebeuf, il cui soggetto leggendario ho rammentato di sopra. Teofilo, spogliato dal vescovo del suo ufficio, vende, per ottenere riparazione, la sua anima al diavolo, e prima d'andare a trovar l' incantatore che ha da far da mezzano in questo contratto, così sfoga il suo dolore e la sua rabbia:

Io non me la posso pigliare con Dio,
giacchè non è possibile d'arrivar sino a lui.
Ah! s'io lo potessi aver tra le mani
e lasciargli andare un carico di legnate
e' mi parrebbe pure d'avermi a lodare della mia giornata;
ma egli si è andato a mettere tanto in alto,
per isfuggire a' suoi nemici,
che non vi si può manco tirar un sasso.
Se potessi un po' dirgli l'animo mio a tu per tu,
e combattere e giocar di scherma con lui
gli farei fremer la carne (1).

A dar rilievo alle sconvenienze e all' empietà non son mai lontani i tratti ingenui, frutto della semplicità o dell' ingnoranza. Gl'imperatori pagani invocano abitualmente Maometto, Pilato parla del vescovado di Giudea, Maria Maddalena penitente vuol andare a rinchiudersi in un convento di monache, Gesù Cristo vien seppellito in una chiesa, ecc. ecc.

Tuttavia, giova ripeterlo, nè le sconcezze, nè le stesse empietà, arrivavano a togliere al mistero il suo carattere essenzialmente religioso e morale, il quale anzi è spesso chiaramente enunciato. Nel *Martire de saint Estienne* si legge:

Et pour ce seul en reciter
les vies des sainz et des saintes

---

(1) Di consimili empietà, chi volesse andar spigolando nei poeti del medio evo, ne troverebbe da riempire i volumi. Per citare un esempio illustre, e non disdicevole a questo luogo, ricorderò che Alvaro de Luna, gran contestabile di Giovanni II, re di Castiglia, scrisse una canzone dove dice che se a Dio venisse voglia d'avere un' amante, e' non gli si converrebbe altro che di farsi suo rivale, e che egli, in tal caso, non si periterebbe di combattere con lui.

pour les bonnes gens inciter
à bonnes euvres non pas faintes,
et pour leurs cuers habiliter
envers Dieu par doulces complaintes.

Spesso, prima di cominciare la rappresentazione, si celebrava sulla scena una messa, con che si provvedeva anche a mettere pace e compostezza nel numeroso uditorio. Alla fine poi si costumava di recitare un *Te Deum*, dove anche gli uditori avevano parte, o una sirventese in onor della Vergine, come più spesso facevasi in Francia, o una laude, come qui in Italia si usava. Lo stesso Rutebeuf, di cui abbiam veduto le sacrileghe parole poste in bocca a Teofilo, non crede di potersi in questa parte scostare dalla generale costumanza, e finisce il suo *Miracolo* facendo dire a un vescovo:

Or, levez sus;
Disons: Te Deum laudamus.

Qualche volta brevi preghiere s' inserivano anche nel bel mezzo dell'azione e del dialogo, nel qual caso, per lo più, lasciavasi libertà agli attori di dir quelle che più loro piacessero. Della predica inserita in un nostro dramma della passione ho fatto cenno qui sopra: nel mistero francese *de l'empereur Julien et de Liborius son seneschal*, San Basilio fa similmente una predica, la quale tuttavia non esplica nè commenta l'azione come nel dramma italiano, ma si connette con essa, e ne fa parte, ed è rivolta, non agli uditori, ma a persone del dramma. San Basilio dà ordine di sonar la campana per convocare i cittadini:

Il terzo Chierico:

Tosto, Monsignore, ed assai volentieri la farò sonare: anzi, per amor vostro, l'andrò a sonare io stesso.

Primo Cittadino:

O vicino, Dio vi dia il buon giorno! che cos'è questo ch'io odo sonare? mel sapreste voi dire?

Secondo Cittadino:

Io credo che sia la predica; ma non saprei dirvene altro. Pare a voi di venirvi? Io, messere, vi voglio andare in fè mia.

Un breve prologo e un breve epilogo ricordan spesso l'intenzione morale del dramma, o la fanno più chiara e più esplicita. In Francia questa parte era serbata al *Meneur du jeu,* ossia al direttore della rappresentazione, il quale talvolta ancora ricapitolava, specialmente se trattavasi di drammi lunghi, le cose mostrate sulla scena; in Italia se ne dava, per lo più, carico all'*Angiolo.* L'Angiolo *annunziava la festa,* esponeva in breve l'argomento, e raccomandava devozione e silenzio:

Cari, diletti padri, e frate' nostri,
Noi vi preghiam per l' amor del Signore
Poichè siete adunati in questi chiostri,
Siate divoti e non fate romore.
. . . .

. . . .
Noi v'abbiam radunati in questi poggi
Per fuggir le pazie che si fanno oggi.
Noi vi farem vedere una figura
Molto gentil del Testamento Vecchio.
. . . .

. . . .
Or d'ogni cosa cavate buon frutti,
Chè in cielo ci troviamo insieme tutti.
(*Rappresent. di Giuseppe figliuolo di Giacobbe*).

Finita la rappresentazione egli tornava per riconfermare nell'animo degli spettatori la impressione delle cose vedute, e per dar loro licenza:

Voi ch' avete la santa storia udita
Di Lazero, di Marta e Maddalena,
Ciascun si degni seguitarla in vita,

Jesù seguendo in povertà e pena:
Acciò che tutti quanti alla partita
Fruir possiam quella gloria serena
Dove vedremo Iddio trino e uno:
Pel quale abbi licenzia ciascheduno.

(*Rappresentazione della Conversione di Santa Maria Maddalena*).

Spesso nelle nostre rappresentazioni l'insegnamento, morale e l'effetto che s' intende ne debbano ricevere gli spettatori, è figurato e realizzato in un altro piccol dramma, diviso in due parti, tra le quali il gran dramma s' interpone. In esso introducesi di solito alcun malvagio, il quale, mostrando prima di aver in dispregio ogni virtù e gentilezza, riman poi dalla rappresentazione cui assiste mutato e convertito. Veggasi per esempio la *frottola di un padre che avea due figliuoli,* l'uno buono e l'altro cattivo, la quale fa da cornice alla *rappresentazione di Abramo e di Agar*. Quivi il figliuolo cattivo, veduto, per lo esempio d'Ismaele, come da Dio si puniscono i pari suoi, fa proponimento di mutar vita, e per cotal modo rientra in grazia del padre.

Più d'una volta m' è occorso di accennare ai *drammi collettivi* inglesi, ai *Towneley mysteries,* ai misteri di Chester. Tanto vale dramma collettivo quanto dramma ciclico, cioè dramma composto di molti drammi uniti insieme a maniera di ciclo, poichè nel medio evo la drammatica ebbe i suoi cicli come l'epica, formati per un processo analogo di aggregazione e di coordinazione. Per rispetto alla drammatica tuttavia l' integrazione ciclica era digià preformata nei libri sacri, mentre che nell'epica essa si veniva compiendo in modo più spontaneo, e conforme solo, se così dir si possa, alle interiori esigenze della fantasia poetica. Nel gran dramma di cui la storia scritturale contiene la narrazione, sono alcuni punti capitali che dovevano primi fornir materia alla scena. Tali sono la Caduta dell'uomo, il Diluvio, il Sacrifizio di Abramo, Giuseppe venduto, l'Esodo, ecc. nel Testamento Vecchio; e nel Nuovo, l'Annunziazione, la Natività, l'Adorazione de' Magi, la Fuga in Egitto, la Passione, la Risurrezione. Ma a poco a poco, tra questi drammi massimi, venendo ad inserirsene altri minori, la naturale affinità ch' era fra' termini della serie, cominciò a farli

raccostar gli uni agli altri, e a legarli in vaste formazioni, pervase, come da uno spirito unico, dal potente pensiero cristiano, il quale potè spandervisi tutto intero, dopo che, uscendo de' suoi naturali confini, il dramma ebbe, per una parte, con la *Ribellione degli Angeli* e con la *Creazione del mondo*, toccato alle cose che precedettero gli ordini umani, e penetrato, per l'altra nel dominio dell'avvenire, con estendere la catastrofe sino all'*Anticristo* e al *Giudizio finale*. Per tal modo il dramma religioso divenne il gran dramma dell'umanità, e sulle scene si vide svolgere tutto l'ordine delle cose e dei tempi, e rappresentate, in un sublime e maraviglioso collegamento le vicende del cielo e della terra, con Dio e con Satana agli opposti confini della gran scena, e con in mezzo la decaduta e dolorosa umanità.

Di cotali formazioni cicliche si ebbero in Francia e in Inghilterra, in Germania e in Italia. Son fra tutte famose le tre inglesi che van sotto ai nomi di *Towneley mysteries*, di *Whitsunplays* o misteri di Chester e di *Ludus Coventriae;* (1) ma forse prima che in qualsivoglia altro paese d'Europa, cominciaronsi esse ad avere qui in Italia. Già sin dall'anno 1298 a Cividale del Friuli rappresentavansi cotai cicli di misteri, fra cui, secondo che ricorda la Cronaca forojulense, la Creazione de' primi parenti, l'Annunziazione, il Parto della Vergine, la Passione, la Risurrezione, l'Ascensione, l'Anticristo, il Giudizio finale, *cum aliis multis*. In Francia, i singoli misteri crescendo a poco a poco a moli dismisurate, non fu più possibile serbar l'unità del ciclo e convenne formar dentro di questo alcuni cicli minori da poter recare per intero sulle scene. Di questi cicli se n'ebbero cinque che furono il *Testamento antico*, la *Natività della Vergine e di Gesù Cristo*, la *Predicazione e la Passione*, la *Risurrezione e l'Ascensione*, gli

---

(1) Un ciclo similmente formano i drammi cornici del XV o XIV secolo, pubblicati dal Norris. Questi drammi son tre, e formano, ciascuno sotto il nome liturgico di *ordinale*, una gran trilogia. Il primo, cominciando dalla creazione, svolge i fatti della cacciata dal paradiso terrestre, della morte di Abele, del diluvio, del sacrifizio di Abramo, della uscita degli Ebrei dall'Egitto, ecc.: il secondo svolge la storia di Cristo sino alla morte: il terzo rappresenta la risurrezione e l'ascensione.

Atti degli Apostoli. Alcuni de' minori drammi che se ne venner formando acquistarono alla lor volta una grande estensione, e quello che in sul finire del XV secolo si formò d'altri due drammi prima distinti, de' quali l'uno, di Arnoldo Gresban, aveva ad argomento la Passione, e l'altro, di Giovanni Michel, la Risurrezione, contò non meno di 68,000 versi, ch' è quanto dire circa tre cotanti l' intero teatro tragico di Vittorio Alfieri. Il numero dei personaggi e la durata della rappresentazione si proporzionavano al numero dei versi, alla vastità dell'azione. La *Passione di Francoforte* contava 259 personaggi, 490 ne avevano gli *Atti degli Apostoli* di Simone Gresban, tra cui otto imperatori, undici re, cinque regine, quindici filosofi, nove tiranni, sessantatre ebrei della Sinagoga: trentadue personaggi appartenevano al paradiso, quindici allo Inferno. In Inghilterra il Mistero della *Creazione*, che si rappresentava a Skinnerswell nel 1409, durava una settimana; la *Passione* rappresentata a Valenciennes nel 1547 durò 25 giorni; ce ne vollero 40 per rappresentare a Bourges, nel 1536, gli *Atti degli Apostoli*.

Distribuzione interna d'atti e di scene non si usava. L'azione continuava sempre di un andare, seguendo persone a persone, e dialogo a dialogo, con poca o punta connessione, e quando il dramma era troppo lungo per poterlo tutto rappresentare in un giorno, lo s' interrompeva a mezzo, e s' invitavano gli spettatori a tornare il dì seguente; e così si durava a fare finchè c' era materia. L'accompagnamento musicale or v'ebbe più e or meno parte, secondo i tempi ed i luoghi, e andò sempre più scomparendo, man mano che il dramma prese più spiccatamente il carattere laico. In generale la parte recitata alternava con la parte messa in musica, e qualche volta non vi mancavano i cori. In un mistero italiano della *Risurrezione* è detto:

Questo mistero glorioso e santo
Udrete recitar con dolce canto.

Allargatasi a questo modo nel concetto e nella forma la rappresentazione sacra, il gusto se ne andò del pari sempre più allargando e diffondendo in tutte le classi della società. In Francia e in Inghilterra i gran signori ebbero al lor servigio compagnie

di commedianti, e nelle lor corti e nei loro castelli cominciò a formarsi una specie di dramma aristocratico, il quale più e più si andò diversificando dal popolaresco. Nelle Università e nei Collegi l'uso delle rappresentazioni entrò assai per tempo, e non fu smesso se non molto tardi. Facevansi durante le grandi feste dell'anno, dalle quali non si staccaron mai, nemmeno quando, lasciati gli argomenti sacri, presero a trattare i profani, e diedero anche lì nel disonesto e nello sconcio. Lo statuto del collegio di Navarra, dell'anno 1315, proibisce le rappresentazioni scostumate che si solevan fare per le feste di San Niccolò e di Santa Caterina. Nelle Università di Cambridge e di Oxford cotali rappresentazioni si facevano con molto apparato e con gran pompa, e nella prima v'era a dirigere un *Praefectus ludorum*, detto anche *Imperator*, e nella seconda un *Princeps natalicius*. In quella di Eidelberga Reuchlin fondò un teatro in regola. Del resto queste rappresentazioni accademiche dovevano necessariamente prendere un carattere conforme al luogo in cui nascevano, e voltarsi alla imitazione erudita: a poco a poco gli argomenti sacri andarono in disuso, e vennero in voga gli argomenti classici, e insieme co'nuovi drammi così formati ad imitazion degli antichi, si rappresentarono le commedie di Plauto e di Terenzio nel linguaggio originale, e persino le tragedie greche tradotte in latino. Così un movimento nuovo cominciò a sviare il dramma dalla direzion sua spontanea e popolare, e a preparar l'avvenimento dei teatri *classicizzanti* dei francesi e degli italiani. Ma, d'altra banda, a sì fatto sviamento ponevano validissimo ostacolo le rappresentazioni, che, a spese pubbliche, si facevano nelle città, e che non potevano non essere d' indole essenzialmente popolare. Esse formavano una specie d'istituzione comunale, e appositi ufficiali, in ciascuna città, con varii nomi, vi sopraintendevano: in Francia l'*abbé de Liesse*, in Inghilterra *Little John, Abbot of Un-Reason, Quennis of May*, ecc.

Sinora ho discorso dell'indole dei misteri, e delle condizioni del loro nascere e dei loro svolgimenti, ma gli è mestieri ch' io dica pur qualchecosa degli ordini e degli apparecchi materiali della rappresentazione e della scena.

Dopochè i chierici smisero di rappresentare essi stessi i drammi sacri, entrarono a far questo ufficio primamente le confraternite di carattere, non già ecclesiastico, ma pur sempre religioso,

poi le associazioni di operai. In Italia due compagnie di flagellanti, quella dei *Battuti* a Treviso (1261), e quella del *Gonfalone* a Roma (1264) sono le prime di cui si faccia ricordo; ma, col principiare del XIV secolo, compagnie di laici per la rappresentazione dei misteri si trovano digià costituite in tutti quasi i paesi di Europa. La famosa *Confrerie de là Passion*, fondatasi a Parigi nel 1402, fu tutt'altro che una delle prime. Ho già fatto notare innanzi che i chierici continuarono qua e là, anche dopo istituite le compagnie, a prender parte alle rappresentazioni. Le associazioni di operai cominciarono dal rappresentare, per devozione, miracoli dei loro santi protettori (in Francia, per esempio, la compagnia dei calzolai rappresentava un Miracolo de' Santi Crispino e Crispiniano) ma poi, crescendo il favore del pubblico, esse finirono con tramutarsi, in certi tempi dell'anno, a dirittura in compagnie di attori drammatici, e con rappresentare i gran misteri ciclici di cui ho parlato più sopra. Allora non fu più possibile di dare così vasti e costosi spettacoli *gratis*, e si fecero pagare gli spettatori, e gli attori ebbero una rimunerazione. Cotale rimunerazione non si proporzionava al merito dell'attore, chè in tali compagnie, dedite abitualmente a tutt'altri esercizii che non fossero quelli della scena, poco poteva variare da persona a persona, e nemmeno all' importanza e nobiltà del personaggio che si rappresentava, ma sì bene alla lunghezza della parte e alla fatica che vi si voleva a sostenerla. Così troviamo che in Inghilterra, per un mistero della Passione, a colui che faceva la parte di Cristo si davano due scellini, e a chi sosteneva quella di Pilato, e aveva più da fare, se ne pagavano invece quattro; in oltre, nel banchetto che poi si dava, a rappresentazion finita, agli attori, il vino era serbato a quelli che avevan sostenuto le parti più faticose, e gli altri non bevevan che birra. Ma le rappresentazioni non sempre eran fatte da confraternite o da corporazioni di operai; e specialmente le straordinarie, cioè quelle con cui si festeggiava alcun pubblico avvenimento, si facevano con attori di ogni condizione, presi fra la gente di buona volontà; e gli è così che spesso si trova fatta memoria di qualche gran signore, il quale non isdegnò di mescolarsi agli umili artigiani, per sostenere una parte in un dramma del Testamento Antico, o della Passione. Ripeto che si considerava opera meritoria il prendervi parte. Se non

che quando una volta l'ufficio di attore era stato accettato, e' bisognava tenerselo sino alla fine, e lo si considerava quasi un ufficio pubblico, come fu quello dei coregi in Grecia. Bisognava in Francia obbligarvisi con giuramento, e si stipulavano certe multe ed altre pene, per chi poi vi mancasse. Si comprende che senza tali ordini e senza cotal disciplina, e' non sarebbe stato possibile di menare a buon fine rappresentazioni dove figuravano da tre a quattrocento personaggi. Quando alcun gran mistero ciclico era collettivamente rappresentato da parecchie corporazioni di artigiani, ciascuna vi sceglieva quella parte che meglio si confaceva con la speciale sua arte od industria. Così in Inghilterra l'*Adorazione dei Magi* era di solito rappresentata dagli orefici, per ragione dell'oro che uno di essi recava in dono, e delle ricchezze reali; la *Crocifissione* la rappresentavano invece i fabbri ferrai per ragion dei chiodi; la *Cena* i panettieri e i macellai.

I personaggi erano per lo più reali, cioè storici o leggendari, e non allegorici, e in ciò si convenivano all' indole del mistero, la quale era, come ho già fatto notare, essenzialmente *storica*, nel lato senso della parola. Tuttavia i personaggi allegorici, i quali poi tanta parte dovevano avere nelle così dette *Moralità*, non mancarono nemmeno nei misteri, ed anzi cominciarono assai per tempo a mostrarvisi. Nel *Ludus paschalis de adventu et interitu Antechristi*, ch'è uno de' più antichi misteri che siensi conservati in Germania, (secondo ogni probabilità, del secolo XII), già compaiono, fra i personaggi storici e reali, la *Giustizia*, la *Misericordia*, la *Chiesa*, la *Sinagoga*. Spesso s' incontrano il *Peccato* e la *Virtù*. Ma un personaggio molto importante è il Diavolo, sempre introdotto a tempo per dare, mediante il contrasto, rilievo alle scene in cui l'azione culmina. Gli è cosa notevole ch' esso è personaggio assai men terribile che ridicolo, e destinato assai meno ad incutere negli spettatori un terror salutare che non a dar loro sollazzo coi discorsi e con gli atti. Egli è il personaggio comico, il *gracioso* o il *clown* dei misteri, e la terribilità esagerata del suo aspetto non fa che aggiugner ridicolo alle abituali sue disfatte, dopo le quali, salutato dalle fischiate e dalle risa degli spettatori, ei se ne torna mogio mogio in inferno, e talvolta anche, secondo si trova notato in un mistero francese, *strisciando sul ventre*. In questo diavolo ridicolo si manifesta in notevol modo

la irresistibil tendenza del medio evo al comico; noi moderni abbiam ridato a Satana, benchè attristate dalla colpa, la maestà e la bellezza del cherubino. Nei misteri inglesi, dove il diavolo ha poca, o nessuna parte, il comico si spande sopra personaggi comuni e si diffonde in tutta l'azione. Quanta parte, per contrario, egli si avesse nei misteri del continente, si può argomentar da ciò che in essi l'inferno, se non sempre, almeno assai spesso, costituisce una delle stazioni principali della scena.

La scena di solito era fissa e non vi si usavano quei mutamenti che poi divennero, con l'aiuto delle tele dipinte, agevolissimi. Le cose che vi dovevano figurare, come case o stanze, si facevano di rilievo e rado simulavansi con la pittura sopra superficie piane. Tuttavia, alcuna volta la scena si mutava, e non era ignoto l'uso delle macchine a far lo spettacolo più maraviglioso. Nel miracolo italiano di Sant'Eustachio (messo a stampa nel secolo XV) la scena figura da prima un bosco, poi un porto con navi, quindi una città assediata. Tre parti la componevan d'ordinario, cioè il paradiso, la terra e l' inferno, così che essa veniva ad essere come un epitome o un compendio dell'universo. Queste tre parti potevano disporsi in due diversi modi, e cioè, o l'una sopra dell'altra in altezza, nel qual caso il paradiso soprastava alla terra ch'era in mezzo e all' inferno ch'era di sotto, o l'una a canto dell'altra in larghezza, e in questo caso ancora la terra stava in mezzo, e separava l' inferno dal paradiso. Il paradiso era figurato in aspetto di cielo empireo, coi pianeti e con le stelle, con nubi dorate ed altre magnificenze. La scena terrestre rappresentava città o campagne, ed era, per lo più, divisa in *stazioni*, per le quali andavan distribuiti i personaggi; e spesso un cartello scritto diceva che cosa fossero, nè pareva strano di riunire in tal modo sopra piccolo spazio luoghi diversissimi e remotissimi l' uno dall'altro. Pei re v'erano palchi e troni appositi. L' inferno figurava spesso una testa mostruosa di drago, con mascelle irte di formidabili denti le quali si spalancavano a guisa di voragine, e dentro vi si vedevano anime ignude tra le vampe, e diavoli che si affaccendavano loro d'attorno. Nelle rappresentazioni collettive di più drammi pare che vi fossero anche più scene, e che gli spettatori passassero dall'una all'altra: taluna volta la scena, ch' era fatta in sui carri, si spostava essa, e seguita dagli spettatori, an-

dava a fermarsi in qualch' altra parte della città, dove continuavasi la rappresentazione; costume che fa ripensare al famoso carro di Tespi. In Ispagna la festa del Corpus Domini si solennizzava con una rappresentazione a scena vagante, da che si derivò la denominazione di *fiesta de los carros*. A poco a poco gli artifizii scenici si vennero così perfezionando, e così crebbe la pompa degli apparecchi che alcune rappresentazioni del decimosesto secolo non han nulla da invidiare, per le illusioni e per le maraviglie dello spettacolo, a quelle che oggi si possono fare ne' più celebri nostri teatri.

Ho detto che misteri e miracoli si continuarono a rappresentar nelle Chiese un pezzo dopo ch'essi ebbero perduto ogni carattere liturgico; ma, per lo più, si rappresentavano fuori, nelle piazze, od anche in aperta campagna, e dove sussistevano avanzi di anfiteatri antichi e' si accomodavano al nuovo uso. Da prima, come ho detto, gli spettacoli si diedero *gratis*, ma poi, crescendo man mano, da una parte, le spese, e diminuendo, dall'altra, il sentimento di schietta devozione che li avea fatti nascere, si cominciò a far pagare i posti, i quali ebbero varii gradi e varii prezzi. Così, alla rappresentazione del mistero dei *Trois Doms*, che si fece a Romans nel 1509, le loggie, ch'erano in numero di 84, si pagavano tre fiorini per tutta la durata di essa, e gli altri posti un soldo i due primi giorni, e mezzo dal terzo giorno in poi. Quando la rappresentazione pigliava il carattere di una festa pubblica, alle spese era provveduto dall'erario municipale, e si potrebbe citar anche qualche esempio di nuove imposte messe da' magistrati per sopperirvi.

Essendo di solito grande il concorso degli spettatori, e mescolate insieme genti di ogni qualità, non era certo cosa molto agevole ottener da loro quel silenzio e quella compostezza che si richiedevano al buon procedimento della rappresentazione, e però assai spesso accade di trovarne fatta nei misteri un'ammonizione, or con preghiere ed or con minacce. Per citare un esempio, in sul bel principio del *Martire saint Estienne*, si legge:

> Doulces gens, un pou escoutez
> pesiblement, sans noise faire:
> mains de paine arez, ne doubtez,

s'il vous plaist a ung pou vous taire,
que se vous l'un l'autre boutez
ou faictes ennuy et contraire.
Or vous séez et acoutez,
et oiez sen que vueil retraire.

Nel *Caesar Augustus,* dramma dei *Towneley Mysteries,* l'imperatore Augusto minaccia con la spada il pubblico per imporgli silenzio. Nei Misteri e Miracoli italiani è raro che l'*Angelo,* dopo avere annunziato l'argomento, non preghi gli uditori di far silenzio.

La rappresentazione di un mistero era sempre un fatto di grande importanza per la città dove s'aveva a fare, e produceva sempre una grande aspettazione. Gli apparecchi duravano alcuna volta più mesi, e tutte le classi di cittadini, specialmente se trattavasi di misteri molto lunghi e pomposi, vi erano interessate. In Francia le rappresentazioni si annunziavano con pubbliche cavalcate, le quali, girando con molto apparato e con grande isfoggio di vesti e di bandiere per la città, davan notizia dell' argomento loro e del luogo e del tempo in cui s'avevano a fare. Gli era quello che si chiamava *le cri du jeu,* ossia il bando della festa. Spesso questo bando si stampava per mandarlo intorno, e chiamar gente anche di fuori. Ecco qui il titolo di uno: *Le Cry et Proclamation publique: pour iouer le mistere des Actes des Apôtres, en la Ville de Paris: fait le ieudi seiziesme iour de decembre lou mil cinq cens quarante: par le commandement du Roy nostre Sire Francois premier de ce nom: et Monsieur le Prevost de Paris affin de venir prendre les roolles pour iouer le dit mistere. On les vend a Paris en la rue neufve Nostre Dame: a l'enseigne Sainct Jean Baptiste, pres Saincte Geneviefve des ardens: en la boutique de Denis Janot. M. D. XLI.* Questo *cry* era composto di una cinquantina di versi divisi in quattro strofe e di un *euvoi* o licenza.

Per finir di parlare dei misteri, e dei miracoli, mi rimarrebbe ora a dir qualchecosa delle qualità loro in quanto opere d'arte, della invenzione, del dialogo, dello stile, delle situazioni drammatiche, e per dirla in una parola sola del loro merito letterario, qual ch'esso sia. Ma, poichè io mi sono digià troppo dilun-

gato col discorso, e lo spazio mi vien mancando, stimo più opportuno di dire, sorpassando, qualche cosa di alcune altre specie di sceniche composizioni, le quali ebbero ancor esse non poca parte nella formazione del teatro moderno.

Le più importanti son quelle che vanno sotto il nome di *Moralità*. Come i misteri e i miracoli, di cui abbiamo sin qui seguito gli svolgimenti, segnano il passaggio del dramma dalla forma liturgica al a forma laica, in simile modo le moralità segnano il trapassar del dramma dagli argomenti religiosi ai secolari e profani. E, poichè questo trapasso si fece per gradi, così vi furono più specie di moralità, e le *teologiche* precedettero le *politiche*, e queste andarono innanzi alle *filosofiche*, alle *satiriche* e alle *burlesche*. L'essenza della moralità è l'allegoria, così cara al medio evo, e così conforme al suo spirito, che tutte le arti ne usarono a cui l'indole e la qualità loro non ne fece impedimento. Poichè gl'intelletti, dalla contemplazione delle cose concrete e storiche, poterono levarsi alla contemplazione delle cose astratte e delle verità ideali, la qual potenza fu man mano conferita loro dalla cresciuta coltura e dall' uso del riflettere, a canto al mistero ed al miracolo, che, per lo appunto, erano i drammi del concreto e dello storico, dovette nascere una forma novella di dramma, la quale, come proprio argomento, si togliesse, non tanto le cose, quanto i rapporti e le ragioni loro, costituiti in forme di entità, e quindi, non si potendo rappresentare altrimenti, in figure allegoriche. Questo dramma doveva anche tendere naturalmente a riprodurre i vizii generali e le generali costumanze del tempo, e poichè, d'altra banda, l'arte degli scrittori non era ancor di tanto progredita ch' ei potessero formare e recar sulle scene caratteri d'uomini vivi e concreti, alla qual creazione, fra tutte difficilissi ma, non li aveva punto addestrati il compor dei misteri e dei miracoli, dov' eran *figure* ma non *caratteri*, così si procurò di rappresentar quei subbietti con figure allegoriche, e in luogo dell'*Avaro*, del *Superbo*, dell'*Ingannatore*, si recarono a dirittura sulla scena l'*Avarizia*, la *Superbia*, l'*Inganno*. Cotali figure, non solo eran più facili a formare, ma avevano anche il vantaggio di potersi più agevolmente piegare all'esigenze di una morale che giocava di astrattezze e di concetti: qualità preziosa in tempi che la scolastica aveva compenetrata, dove più dove meno, tutta la intel-

lettuale vita dei popoli. E questa smania delle figure allegoriche andò tant'oltre che, non contenti di dar persona ai vizii e alle virtù, alla preghiera, al rimorso e al digiuno, alle feste del calendario, alle qualità delle cose, i poeti giunsero a personificare sino i tempi e le persone dei verbi, di che valga a dare un esempio il *Regnabo*, il *Regno*, il *Regnavi* e il *Sum sine regno*, della *Moralité du Bien advisé et du Mal advisé*, che fu rappresentata sotto Luigi XI, e messa a stampa in sul finire del XV secolo. Spesso le persone allegoriche si mescolavano con le concrete, e queste si pigliavano senza scrupolo dalla storia e dalla mitologia, di tra i cristiani e di tra gl' infedeli. A dare un' idea di sì fatti guazzabugli, ecco la lista de' personaggi di una moralità spagnola, l'*Auto de los triumfos de Petrarca a lo divino: La Razon, la Sensualidad, el Amor, David, Adam, Sanson, Salomon, la Castitad, cuatro doncellas, la Muerte, Abraham, Absalon, Alejandre, Hercules, la Fama evangelica, los cuatro evangelistas, el Tiempo, los cuatro tempos del ano, Cristo, dos angeles*. Certamente si riteneva che riunendo in un dramma personaggi così disparati, e tratti di così diversi luoghi, la verità che da ultimo emergea dall'azione dovesse acquistare una universalità maggiore, e l'ammaestramento riuscir più efficace. Alcuna volta le moralità non eran che apologhi messi in azione; qualch' altra volta riproducevano un fatto storico, dal quale personaggi allegorici venivano man mano disinvolgendo la dottrina morale.

Gli è un fatto curioso che, a quello stesso modo che alcuni subbietti di misteri o di miracoli si trovan trattati con poca o nessuna variazione presso varii popoli, così similmente si trovino alcuni subbietti di moralità, dove la cosa, mancando qui il fondamento dei libri sacri e delle popolari leggende, non è così facile a spiegare. Citerò un esempio de' molti che si potrebbero addurre. Una delle più antiche moralità è quella che Stefano Langton, professore di teologia a Parigi, poi arcivescovo di Canterbury, scrisse ne' primi anni del secolo XIII. Quivi Giustizia e Verità accusano, dinanzi a Dio, Adamo del commesso peccato, mentre Misericordia e Pace si studiano di ottenergli perdono. Uditi i loro discorsi il Padre si consiglia col Figliuolo sul partito da prendere. In una Rappresentazione italiana intitolata: *Quando la N. Donna Vergine Maria fu annunziata dall'angelo Gabriello*, Misericordia

e Pace, Giustizia e Verità fanno per l'appunto le stesse parti, e Gesù Cristo pone termine al loro contrasto risolvendosi all'opera della redenzione. Ma non basta. Il cronista spagnuolo Gonzalo Garcia dà notizia di un dramma allegorico di Enrico di Villena (a torto detto marchese da taluni) rappresentato l'anno 1414, in occasione dell'incoronamento di Ferdinando di Castiglia a re di Aragona, e tra' cui personaggi v'erano similmente Giustizia, Verità, Pace, Misericordia. Questo dramma è perduto, ma gli stessi personaggi si ritrovano in un *Auto*, che ha per titolo: *La Justicia divina contra el pecado de Adam*.

Le moralità sono una forma naturale di dramma che non si trova solo nel medio evo nostro. Il teatro indiano ne ha in copia, e due se ne trovano nella letteratura bizantina del XII secolo: la *Filia* di Teodoro Prodromos, dove compaiono l'*Amicizia*, lo *Straniero*, il *Mondo*, *la Follia*, *l'Odio*; e il Δραματίον di Michele Plocheiros, dov'entrano la Fortuna, le Muse, un villanzone, un sapiente, e un coro. Tutt'a due questi drammi son molto brevi, giacchè l'uno ha 294 versi, e l'altro solamente 122. Sin da' primi anni del secolo XV, le moralità cominciarono, ne' varii paesi dell'Europa occidentale, a far trasandare i misteri, ma non in tutti ottennero essi lo stesso favore, nè presero egual parte nelle loro letterature. In Italia incontraron poco sotto il nome di *Fausti* e di *Commedie spirituali*. Molto favore, per contrario, ebbero in Francia ed in Inghilterra; ma il paese dove più prosperarono e dove divennero proprio dramma nazionale fu la Spagna. Quivi la moralità si mantenne a canto al dramma di subbietto storico, dando al teatro una interezza che in altri paesi non si potè mai aver così piena, e poeti celebri la condussero a quel maggior grado di perfezione di cui essa era capace, e di cui si posson vedere i più mirabili esempi negli *Autos sacramentales* di Lopez de Vega.

Non parlo di quelle stravaganti composizioni che, sotto il nome di *Danze della Morte*, furono così frequenti nel medio evo (ne ebbero tutti i paesi di Europa: in Germania chiamavansi *Todtentänez*, in Francia *Danses Macabres*, qui in Italia *Canzoni dei morti*, o anche *Canzoni a ballo dei morti*); perchè, sebbene esse abbian di solito la forma drammatica, o almeno dialogica, non è ben certo che si rappresentassero; e del resto avrebbero anche poca importanza per noi.

Tanto maggiore l'hanno invece i *Contrasti* che i Francesi chiamarono *Debats*, perchè certamente sono una delle più semplici e più antiche forme del dramma, introducendovisi di solito non più che due o tre personaggi, i quali discutono e quistionano di alcuna cosa fra loro, senz'altra azione. Essi sono d'indole essenzialmente popolare, d'intenzione più spesso satirica, ed io penso che di quivi abbian preso i primi modelli della *tensos*, del *jocx partitz*, del *partimen* i trovatori e i troveri. Essi, come il nome loro l'esprime, pongono a fronte due principii, due qualità, due forze della natura umana, o delle cose ch'essa natura toccano da vicino; contrappongono l'uomo alla donna, il vivo al morto, l'uomo al denaro, l'acqua al vino, l'Angelo di Dio al Demonio, ecc. ecc., e dalla forma drastica del dibattimento e dell'invettiva, e dalla schematizzata relazione etica, fanno emergere più immediato e più preciso l'insegnamento morale. Come delle moralità, così anche de' contrasti son molti, i cui subbietti si trovano universalmente trattati nelle varie letterature del medio evo. Di queste non è forse nessuna la quale non abbia avuto il contrasto dell'uomo e della donna; e lo stesso si può dire del contrasto di Carnevale e di Quaresima, uno dei più popolari e dei più diffusi. Antichissima è nelle raccolte dei Fabliaux francesi la *Bataille de Karesme et de Charnage*, e tra le poesie dell'arciprete di Hita, si trova, tolto senza dubbio l'esempio da un *fabliau*, un lungo cambattimento fra Don Carnal e Dona Quaresma: in Italia molti *contrasti* si fecero su questo argomento, tra' quali bellissimo quello di Giulio Cesare Croce, stampato primamente in Bologna nel secolo XVII, sotto il titolo: *La trionfante Vittoria della Quaresima contro il Carnevale*. A proposito di un altro popolarissimo contrasto, quello della Vita e della Morte, e' non sarà fuor di luogo di ricordare che fra i titoli delle atellane di Novio si trova un *Mortis et Vitae judicium*, imitato forse da quella satira di Ennio, dove appunto si fan contrastare la vita e la morte.

La *farsa* il cui nome indubitabilmente deriva da quelle *epistolae farcitae* di cui ho fatto cenno discorrendo delle origini latine del teatro moderno, prese diverso carattere ne' varii paesi di Europa. In Francia essa fu per solito un breve componimento giocoso o satirico, ma spesso anche buffonesco e licenzioso, il quale raccoglieva dentro di sè parecchie specie, come i *Sermons joyeux*,

i *Monologues*, le *Confessions*, tutte, su per giù, di un fare e di un' indole, ed era il genere prediletto dei *Clercs de la Bazoche* e degli *Enfans-sans-souci*, due compagnie che si stabilirono nel secolo XIV a Parigi per la rappresentazione del dramma comico. In Italia la farsa tenne gran tempo un luogo di mezzo fra la commedia e il mistero; ma in Ispagna essa si raccostò maggiormente alla moralità. Vi si ebbe, per esempio, la farsa del *Sacramento del amor divino*, la farsa del *Sacramento del engano*, che son propriamente rappresentazioni allegoriche; e in una farsa del *Sacramento de los sembradores*, figurano i seguenti personaggi: Amor divino, Misericordia, Nazareno, Betlemme, Volontà, Calvario, Gerusalemme, Carità.

Noi abbiam veduto disvilupparsi dal dramma liturgico il dramma religioso laico, e a canto a loro, e dentro di loro formarsi i primi germi della commedia. La storia del dramma comico non ha interrompimenti; essa, passando da una ad un'altra forma, è continua, e non sarebbe malagevole seguirne il filo dalle origini sino a questo tempo presente. Il dramma serio ebbe sorte diversa. Tornati in onore gli studii classici, a poco a poco i subbietti religiosi, che troppo ricordavano la rozzezza del medio evo, s'andarono ponendo in disparte, e di fronte al comune teatro cristiano, dove poco avevan potuto insino allora palesarsi le peculiari qualità e l'indole dei varii popoli, dominate e coagguagliate dalla comune idea religiosa, cominciarono a formarsi i teatri nazionali, dove fortemente si mostra l' impronta del carattere e del costume, vuoi de' popoli stessi, vuoi delle scuole letterarie che ne diressero il gusto. Il più delle volte la separazione è perfetta fra i nuovi teatri e quel teatro antico; ma tuttavia chi prende a studiare in questo, a parte a parte, i drammi di ciascun popolo, e' vi può scorgere dentro di leggieri, sebbene come in germe, alcune delle qualità che poi divengono distintive di quelli: e, per esempio, nei misteri inglesi e tedeschi lo studio dei caratteri, e la elaborazione degli affetti; nelle moralità spagnuole più antiche l'artifizio nascente dell' intrigo; nei misteri francesi la ricerca degli *effetti scenici* e delle situazioni.